DIE TEXTENTWICKLUNG VON ELIZABETH BARRETT BROWNING'S DRAMEN "THE SERAPHIM" UND "A DRAMA OF EXILE"

INAUGURAL-DISSERTATION

VERFASST UND DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER KGL. BAYER. JULIUS-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT IN WÜRZBURG

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT AM 20. JUNI 1915

VON

ANTON WEINGÄRTNER
AUS WÜRZBURG

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

HEIDELBERG
CARL WINTERS UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG
1915

Referent: Prof. Dr. Otto Luitpold Jiriczek.

Meinen lieben Eltern

in Dankbarkeit gewidmet

Literaturverzeichnis.

The Seraphim, and other Poems[1]. By Elizabeth B. Barrett, Author of a Translation of the "Prometheus Bound", &c. London; Saunders and Otley, Conduit Street. 1838. [*A*]

Poems[1]. By Elizabeth Barrett Barett. 2 vols. London 1844. [*B*]

Poems[1]. By Elizabeth Barrett Browning. 2 vols. London 1850. [*C*]

The Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning in one volume, ed. by Frederic G. Kenyon; London 1897; Smith, Elder & Co.; unveränderter Abdruck 1907. [*W*]

Letters of Elizabeth Barrett Browning addressed to R. H. Horne, ed. by Townshend Mayer; London 1877; 2 vols. [LH]

The Letters of Elizabeth Barrett Browning ed. by F. G. Kenyon, London 1897; Smith, Elder & Co.; 2 vols. [LK]

The Letters of Robert Browning and Elizabeth Barrett Browning 1845 — 1846; Fifth impression, London 1906; Smith, Elder & Co.; 2 vols. [LR]

Vincent Dye: Die Beziehung von E. B. Browning's Leben zu ihrer Dichtkunst. Diss. Leipzig 1905.

Fleckenstein: Die literarischen Anschauungen und Kritiken E. B. B.'s; „Würzburger Beiträge zur engl. Literaturgeschichte", herausgegeben von Jiriczek; Bd. 3. 1913.

W. Hall Griffin & Harry Christopher Minchin: The Life of Robert Browning (with Notices of his Writings, his Family and his Friends); London, 2nd Edition 1911; Methuen & Co.

John H. Ingram: El. Barrett Browning. 5th Edition London; Sampson Low, Marston & Co. ["Eminent Women Series"]

Jacobi: Elizabeth Barrett Browning als Übersetzerin antiker Dichtungen; „Münstersche Beiträge zur engl. Literaturgeschichte", herausgegeben von Jiriczek; Bd. 5. 1908.

Jiriczek Otto: Viktorianische Dichtung; 2. Ausgabe Heidelberg 1911.

— —: Viktorianische Dichtung — Anhang: Lesarten; Heidelberg 1909.

Germaine-Marie Merlette: Etude sur la Vie et les Œuvres d'E. Barrett Browning. Thèse Paris 1904; Armand Colin. [M]

Pöling: Kritische Studien zu E. B. Browning; „Münstersche Beiträge zur engl. Literaturgeschichte", herausgegeben von Jiriczek; Bd. 6. 1909.

Lilian Whiting: A Study of Elizabeth Barrett Browning. London 1899; Gay and Bird.

[1] Für die frdl. Überlassung dieser drei seltenen, nach meinen Erkundigungen in größeren öffentlichen Bibliotheken Deutschlands nicht vorhandenen Originaldrucke der "Poems" von 1838, 1844 und 1850 bin ich Herrn Dr. Pöling in Dortmund zu großem Danke verpflichtet.

I.

In dem dichterischen Schaffen Elizabeth Barrett Browning's nehmen religiöse Themen und Stimmungen einen breiten Raum ein. Diese deutlich erkennbare Hinneigung zum Religiösen, welche neben der ausgesprochenen Vorliebe für die Antike einen Grundzug ihrer Poesie darstellt, tritt schon im ersten Gedichtband, mit dem Titel "An Essay on Mind, with other Poems" vom Jahre 1826 hervor.

Als wichtigste Gedichte dieser Sammlung, welche religiös gestimmt sind, könnte man nennen "The Prayer" ('Textus receptus' = *W*, pag. 54), "The Dream" (*W* 56), "The Vision of Fame" (*W* 57).

Über den eben erwähnten Gedichtband von 1826 bemerkt Germaine-Marie Merlette in ihrem Buche "La Vie et l'Œuvre d'Elizabeth Barrett Browning" (p. 18): «.... dans plusieurs morceaux, les derniers écrits sans doute de ce recueil, se montrent déjà l'exquise sensibilité, et les idées si religieuses qui marquent l'œuvre d'E. Barrett Browning.» Auch V. Dye (Diss. p. 11) schreibt mit Recht: „In den anderen (sc. Gedichten), die fast alle düstere allegorische Reflexionen sind über Leben und Tod, stilles Zurückdenken an die Vergangenheit, die Flucht der Zeit durch die Welt, die Hohlheit des Ruhmes und die Vergeltung Christi, finden wir eine tiefe Traurigkeit und Melancholie."

In noch stärkerem Maße tritt uns diese Betonung des religiösen Moments entgegen in einem Gedichtbande, der sieben Jahre nach der Veröffentlichung der soeben erwähnten Sammlung erschien, im "Prometheus Bound and Miscellaneous Poems" vom Jahre 1833[1]. Die Übersetzung nannte

[1] "It was Mrs. Browning's express wish that that version should not be reprinted, and the second version (published with the "Poems" of 1850) was avowedly written to supersede it and take its place". (*W* 552) Wie aus einer Vergleichung der Ausgabe von 1850 (der verbesserten Fassung des Urtextes von 1833) mit dem Wortlaute des 'Textus receptus' hervorgeht, ist die Zahl der Änderungen zwischen den Jahren 1850 und 1861 recht beträchtlich. Vergl. Diss. Jacobi.

die Verfasserin selbst späterhin "a wretched school-exercise". (LK I, 455 — Brief aus Florenz vom 8. Juli 1850.)

In den Gedichten dieses Bandes drängen sich dem Leser zwei stark ausgeprägte, für die Charakterisierung unserer Dichterin bedeutsame Züge auf, „eine tiefe Melancholie und ein stärkeres religiöses Empfinden. Fast alle Gedichte haben die Betrachtung des Todes in irgend welcher Form oder Gestalt zum Gegenstand." (Dye, Diss. p. 14.) Das Gesamturteil, welches Merlette (p. 32) über diese Gedichte von 1833 abgibt, lautet: «Nous y verrons déjà les points principaux du système que Miss Barrett devait développer plus tard: ce serait le pessimisme, n'étaient les espérances de la foi chrétienne.»

Der oben geschilderte Pessimismus, der ohne das deutlich hervortretende Moment des Glaubens düster wirken würde, enthüllt sich u. a. in Gedichten wie "Idols" (*W* 74), "A Vision of Life and Death" (*W* 64), "The Tempest" (*W* 59), "A Seaside Meditation" (*W* 62), "Earth" (*W* 65), "The Autumn" (*W* 69), "The Image of God" (*W* 73), "The Appeal" (*W* 73), "Hymn" (*W* 74), "Weariness" (*W* 75), "Minstrelsy" (*W* 68).

Persönliche Umstände haben, wie uns ein tieferer Blick in die Biographie der Dichterin erkennen läßt, wesentlich dazu beigetragen, diese düstere Lebensphilosophie, welche eine so wichtige Rolle in ihrem poetischen Wirken spielt, noch zu befördern und in ihrer ganzen Bitterkeit schärfer zu akzentuieren.

Etwa zwei Jahre nach der Herausgabe der eingangs besprochenen Gedichtsammlung von 1826, am 1. Oktober 1828, verlor Elizabeth Barrett ihre Mutter, ein Schlag, welcher gerade sie am schwersten traf. Die Größe ihres Schmerzes zeigt ein Brief vom Oktober 1828 (an Miss Commeline), der den Kummer über ihren herben Verlust und ihre Ergebung in Gottes Willen deutlich zum Ausdruck bringt (LK I, 7).

Ein weiterer Umstand, der späterhin deprimierend auf ihren Gemütszustand wirken mußte, war das endgültige Verlassen ihrer Jugendheimat Hope End und der ihr so lieb gewordenen Malvern Hills, im September 1832. In einem Schreiben an ihre Freundin Mrs. Martin sagt sie mit einem Rückblick auf ihr Heim, das sie nun auf immer verlassen muß:

"Some of those past days were very happy, and some of them very sorrowful — more sorrowful than even our last days at dear, dear Hope End". (LK I, 10.)

Später, im Juli 1840, traf sie ein neues Unglück, das ebenfalls geeignet war ihre Lebensanschauung noch mehr zu verdüstern, der Tod ihres Lieblingsbruders, dessen jähes Hinscheiden sie nach ihrem eigenen Geständnisse in einen Zustand versetzte "half conscious, half unconscious, with a wandering mind, and too near to God under the crushing of His hand to pray at all" (LR I, 177), zumal sie besonders schwer darunter litt, daß ihr Vater in seiner unbeugsamen Strenge ihr ganz ungerechtfertigterweise einen Teil der Schuld an dem Unfall beimaß.

Tiefe Traurigkeit, Tröstung in der Religion, Überzeugung von der Nichtigkeit alles Irdischen bildeten Elizabeth Barrett's Gedankenwelt auch nach der Veröffentlichung der "Poems" von 1833. Auch dem Gedanken, daß der Dichter zum Leiden bestimmt ist auf dieser Welt, gibt Elizabeth Barrett Browning schmerzlich beredten Ausdruck.

In der Vorrede zu den "Poems" von 1844 (vol. I, p. XII des Erstdruckes) läßt sich unsere Dichterin näher aus über die hohe Mission des Dichters, dem das Leid dieser Welt nicht minder vertraut sein muß wie die Freude: "In the eyes of the living generation, the poet is at once a richer and poorer man than he used to be; he wears better broadcloth, but speaks no more oracles: .... I have attempted to express in this poem ('A Vision of Poets') my view of the mission of the poet, of the self-abnegation implied in it, of the great work involved in it, of the duty and glory of what Balzac has beautifully and truly called «la patience angélique du génie»; and of the obvious truth, above all, that if knowledge is power, suffering should be acceptable as a part of knowledge". Unsere Dichterin betrachtet, wie wir hieraus ersehen können, die Religion als einzigen Trost für das Weh und die Eitelkeit der Welt und des Lebens.

So zeigt auch der Gedichtband vom Jahre 1838 in seiner Zusammensetzung ein ausgesprochenes Überwiegen religiöser und religiös-philosophischer Poesie, was sich schon rein äußerlich durch die Wahl ihres ersten religiös-lyrischen Dramas,

"The Seraphim", zum Eingangs- und Titelwerk der ganzen Sammlung kundgibt. Dieses Bibeldrama "The Seraphim", das bereits in der zweiten Hälfte des Jahres 1836 verfaßt war, wurde im Jahre 1838 im Verein mit einer größeren Anzahl anderer Gedichte gedruckt unter dem Titel "The Separhim, and other Poems".

Als wichtigste religiöse Gedichte des "Seraphim"-Bandes wären unter anderen neben dem Hauptgedichte zu verzeichnen: "The Soul's Travelling" (*W* 116), "Sounds" (*W* 119), "The Sleep" (*W* 130), "The Virgin Mary to the Child Jesus" (*W* 125), "Isobel's Child" (*W* 102), "Memory and Hope" (*W* 129), "The Sea-mew" (*W* 131), "The Student" (*W* 134), "Vanities" (*W* 139), "Bereavement" (*W* 139), "Consolation" (*W* 139), "A Supplication for Love" (*W* 139), "The Mediator" (*W* 140), "The Weeping Saviour" (*W* 140), "The Measure" (*W* 141).

Über die Konzeption des Hauptwerkes dieser umfangreichen einbändigen Sammlung von Gedichten bemerkt Germaine-Marie Merlette in ihrem schon mehrmals zitierten Werke (p. 47): «L'esprit religieux de Miss Barrett avait déjà été séduit de l'idée d'un sujet et d'un héros dont la hauteur divine dépasserait la plus grande action, la plus sublime figure morale conçue par le génie humain.»

«.... ce ('The Seraphim') n'est pourtant, de l'aveu de l'auteur, qu'une sorte de *Prométhée Chrétien*, où le merveilleux de la Bible remplace le merveilleux de l'Olympe, et la divine Victime du Calvaire, le supplicié du Caucase.» (Merlette, p. 28.)

Weiterhin lesen wir, ähnlich wie bei den "Poems" von 1833 (M 51—52): «Nous l'avons dit, la philosophie de notre poète serait alors le pessimisme, n'était l'espoir fondé sur la Croix du Sauveur, *Spes unica* ! Quelques-uns des poèmes sont tout religieux ou tout philosophiques.» Ganz ähnlich lautet das Urteil Dye's, der gleichfalls ihre Beschäftigung mit religiösen Problemen und einen unverkennbaren Hang zum Mystischen hervorhebt.

Zur Ergänzung sei hier noch das Schlußurteil Merlette's über die "Poems" von 1838 angefügt, da es eine übersichtliche Analyse ihres dichterischen Wirkens in dieser Schaffensperiode entwirft (M 67): «Dans ce premier recueil de 1838, Miss Barrett,

obéissant à son zèle de moraliste, a prodigué les réflexions philosophiques et religieuses. Là n'était pas son vrai talent. Les effusions d'une Sainte-Thérèse eussent convenu, peut-être, à son âme ardente et mystique; mais une protestante non-conformiste ne pouvait guère les connaître. Ce qu'elle savait le mieux faire entendre pourtant, c'est *cette voix du cœur, qui seule au cœur arrive* (Musset), et les passages où elle exprime le sentiment sont les meilleurs du recueil. Plus tard, elle n'aura qu'à révéler ce qu'elle éprouve, pour écrire les vers qui feront sa gloire.»

Obwohl die starke Betonung des Religiösen, die sich leicht aus der seelischen Eigenart und dem Werdegange unserer Dichterin erklärt, Tadel erfuhr, und die Kritik des Hauptwerkes von 1838, "The Seraphim", keineswegs schmeichelhaft für die Verfasserin klang, so unterscheiden sich doch die "Poems" von 1844, in welchen "A Drama of Exile", ein zweites Bibeldrama derselben Art wie das Titelwerk der Sammlung von 1838 erschien, im Hinblick auf ihre religiöse Tendenz in keiner Weise von den Erzeugnissen ihres poetischen Schaffens, die wir bis jetzt kennen lernten. Auch hier „kommen ihre persönlichen Gefühle tiefer Traurigkeit und ihre Hingabe an die Religion um dort Trost zu suchen, in ergreifenden Worten zum Ausdruck." (Dye, Diss. pag. 29.)

Die hier überall sich geltend machende Grundstimmung ist ein wehmütiger Pessimismus, gemildert durch inniges religiöses Empfinden; darum meint Germaine-Marie Merlette (M 113—114): «Miss Barrett, croyons-nous, avait observé la mort sous ces différents aspects. Mais elle ne laissait pas de se rattacher un peu à la vie, et nous venons de voir que le mot: «tout est vanité» ne résumait plus ses impressions. *La Rapsodie de la Vie humaine* est postérieure à la *Plainte des Humains* (The Cry of the Human) où l'on retrouve la même inspiration que dans le recueil précédent: «Cette vie n'offre que des sujets de tristesse: dans le Christ seul est notre espérance.»

Die "Poems" von 1844 enthalten neben den beiden oben genannten und dem Hauptwerke "A Drama of Exile" noch die folgenden religiösen Gedichte: "Substitution" (*W* 184), "Comfort" (*W* 185), "Perplexed Music" (*W* 185), "Futurity"

(*W* 185), "The two Sayings" (*W* 185), "The Look" (*W* 186), "The Meaning of the Look" (*W* 186), "The Lost Bower" (*W* 240), "The Fourfold Aspect" (*W* 256), "Sleeping and Watching" (*W* 277), "The Dead Pan" (*W* 282).

Im Jahre 1850 sammelte Elizabeth Barrett Browning alle Gedichte seit 1836 und gab sie nebst "various poems hitherto unprinted" in zwei Bänden heraus. Auch in dieser Sammlung der "Poems" von 1850 vermissen wir nicht das religiöse Moment, aber es tritt, in ihrer literarischen Produktion wenigstens, schon merklich in den Hintergrund. In dieser Sammelausgabe von Gedichten wären neben der revidierten und veränderten Fassung der beiden Hauptwerke, der Bibeldramen "The Seraphim" und "A Drama of Exile", u. a. als solche religiösen Inhalts zu nennen: "Heaven and Earth" (*W* 294), "The Prospect" (*W* 294), "Confessions" (*W* 295), "The Mask" (*W* 298), "Calls on the Heart" (*W* 299), "Human Life's Mystery" (*W* 301), "A Child's Thought of God" (*W* 302), "A Reed" (*W* 306).

Erst nach dem Jahre 1850 traten mit der Verheiratung und Übersiedelung der Dichterin nach Italien andere Interessen in den Vordergrund. Trotzdem aber in der literarischen Produktion Elizabeth Barrett Browning's das religiöse Moment in der späteren Zeit eine weniger bedeutende Rolle spielte und mehr der Beschäftigung mit aktuellen politischen und sozialen Fragen weichen mußte, so wäre doch der naheliegende Schluß auf geringeres Interesse und allmählich erkaltende Anteilnahme an religiösen Fragen sowie auf mangelnde religiöse Betätigung unzutreffend.

Die Wahl religiöser Themen entspringt nicht nur einem tiefgehenden Gemütsbedürfnis unserer Dichterin, sondern sie steht auch im engsten Zusammenhange mit ihren Anschauungen über die Aufgaben der Dichtkunst.

John H. Ingram versucht in seiner Biographie Elizabeth Barrett Browning mit ihrem intensiven religiösen Fühlen und Denken unserem Verständnis näher zu bringen und darf so wohl als Zeuge angerufen werden für die Untrennbarkeit religiöser und poetischer Instinkte bei E.B.B. Er bemerkt mit liebevollem Verständnis für ihre Eigenart: "Her religion was so real, so

intense, so much a part of her existence at this period of her life, that it coloured everything about her and caused her to regard every incident for good or ill as if it were a direct interposition of the Deity. Seraphim and Cherubim of whom she had recently written so much, were not the purely ideal personages of her poetic fancy, but she held on to her belief in them as strongly as if they were visually knowable, and she regarded Lucifer, Adam, Eve and other characters of the ancient scriptures as truly historical as Caesar or Brutus, Antony or Cleopatra".

Die religiöse Tendenz ihrer Gedichte erfuhr schon frühe heftigen Tadel, wie wir aus einem späteren (4. Dezember 1842) Briefe an H. S. Boyd entnehmen können, worin die Dichterin sagt: "They (gemeint sind die Gedichte, welche von ihr an das "Athenæum" gesandt worden waren) are not inserted, as I anticipated. The religious character was a sufficient objection — their character of *prayer*. Mr. Dilke begged me once, while I was writing for him, to write the name of God and Jesus Christ as little as I could, because those names did not accord with the secular character of the journal!" (LK I, 117.)

Ähnliche Klagen vernehmen wir in der Vorrede zu den "Poems" 1844, deren entschiedener Ton bereits verrät, daß sie das Ungerechte des Vorwurfs schon bitter empfindet und nicht gesonnen ist ihr Prinzip den Angriffen unberufener Tadler zu opfern: "A reproach of the same class, relating to the frequent recurrence of a Great Name in my pages, has already filled me with regret. How shall I answer these things? Frankly, in any case". (*W*, pag. XII.)

Nach diesem Bekenntnis sagt Elizabeth Barrett Browning vorwurfsvoll: "But the tendency of the present day is to sunder the daily life from the spiritual creed, — to separate the worshipping from the acting man, — and by no means to "live by faith". There is a feeling abroad which appears to me (I say it with deference) nearer to superstition than to religion, that there should be no touching of holy vessels except by consecrated fingers, nor any naming of holy names except in consecrated places. As if life were not a continual sacrament to man, since Christ brake the daily bread of it in His hands.

As if the name of God did not build a church, by the very naming of it! As if the word God were not, everywhere in His creation, and at every moment in His eternity, an appropriate word! As if it could be uttered unfitly, if devoutly! I appeal on those points, which I will not argue, from the conventions of the Christian to his devout heart; and I beseech him generously to believe of me that I have done that in reverence from which, through reverence, he might have abstained; and that where he might have been driven to silence by the principle of adoration, I, by the very same principle, have been hurried into speech." (*W* XII und XIII.)

Gegen die Berechtigung eines Tadels ihrer religiösen Poesie wehrt sich Elizabeth Barrett Browning in ganz entschiedener Weise und macht ihren Kritikern, berufenen und unberufenen, keinerlei Zugeständnisse.

Ein Schreiben an ihren Freund und literarischen Berater, John Kenyon (datiert vom 25. März 1843), enthält die folgenden Bemerkungen, welche ihre entschiedene Stellung in dieser für ihre Poesie prinzipiellen Frage deutlich genug dokumentieren: "There may be such a thing as an awkward and untimely introduction of religion, I know, and I have possibly been occasionally guilty in this way. But for *my principle* I must contend, for it is a poetical principle *and more*, and an entire sincerity in respect to it is what I owe to you and to myself". (LK I, 129.)

Sie kümmert sich nicht, wie sie kurz vorher in demselben Briefe (LKI, 127) bekennt, um "the injuriousness to the 'popularity', of the scriptural tone" und fragt voll Unmut: "But am I to sacrifice a principle to popularity?"

In dem gleichen als Antwort auf eine Kritik von "The Dead Pan" durch Kenyon verfaßten Schreiben weist sie darauf hin, daß sogar die Heiden religiöse Poesie hochschätzten; warum sollte also dem Christen allein der Preis religiöser Wahrheiten und göttlichen Wesens verwehrt sein? "Certainly *I* would rather be a pagan whose religion was actual, earnest, continual — for week days, work days, and song days — than I would be a *Christian* who, from whatever motive, shrank from hearing or uttering the name of Christ out of a 'church'.

I am no fanatic, but I like truth and earnestness in all things, and I cannot choose but believe that such a Christian shows but ill beside such a pagan. What pagan poet ever thought of casting his gods out of his poetry? In what pagan poem do they not shine and thunder? And if *I* — to approach the point in question — if *I*, writing a poem the end of which is the extolment of what I consider to be Christian truth over the pagan myths, shrank even *there* from naming the name of my God lest it should not meet the sympathies of some readers, or lest it should offend the delicacies of other readers, or lest, generally, it should be unfit for the purposes of poetry, in what more forcible manner than by that act (I appeal to Philip against Philip), can I controvert my own poem, or secure to myself and my argument a logical and unanswerable shame? If Christ's name is improperly spoken in that poem (sc. "The Dead Pan"), then indeed is Schiller right, and the true gods of poetry are to be sighed for mournfully". (LK I, 127—128.)

Auch in der 'Preface' zu den "Poems" von 1838 weist sie mit Wärme und Überzeugung die Berechtigung der religiösen Poesie nach. Nachdem Elizabeth Barrett bereits im vorhergehenden die Unhaltbarkeit sophistischer Überlegungen von der "inadmissibility of religion into poetry" widerlegt hat, fährt sie fort (Originalausgabe von 1838, pag. XV und XVI): ""'An irreligious poet", said Burns, meaning an undevotional one, "is a monster". An irreligious poet, he might have said, is no poet at all. The gravitation of poetry is upwards. The poetic wing, if it move, ascends. What did even the heathen Greeks — Homer, Æschylus, Sophocles, Pindar? Sublimely, because born poets, darkly, because born of Adam and unrenewed in Christ, their spirits wandered like the rushing chariots and winged horses, black and white, of their brother-poet Plato, through the universe of Deity, seeking if haply they might find Him: and as that universe closed around the seekers, not with the transparency in which it flowed first from His hand, but opaquely, as double — dyed with the transgression of its sons, — they felt though they could not discern the God beyond, and used the gesture though ignorant of the language of worshipping. The blind eagle missed

the sun, but soared towards its sphere. Shall the blind eagle soar — and the seeing eagle peck chaff? Surely it should be the gladness and the gratitude of such as are poets among us, that in turning towards the beautiful, they may behold the true face of God".

R. Hengist Horne, der langjährige Freund, literarische Berater und Mitarbeiter unserer Dichterin, muß sich von ihr eine Kritik seiner Jugendbücher gefallen lassen, die in dem Vorwurf des Fehlens jeglichen Hinweises auf Gott — "omission of 'the sense of God'" — gipfelt. Elizabeth Barrett Browning schreibt (LH II, 164—165): " .... I liked your child's book, and recognised in it, every here and there, some divine faint starlight from 'Orion'. But there is one great omission. There is a sense of God in the mind of every child, and to this you do not respond. Doctrinal instruction is out of the question; but the sense of God, that instructive aspiration of the child's mind, should not be met with silence and vacancy in the mind of the teacher".

Auch Ossian trifft, bei voller Wertschätzung aller seiner poetischen Vorzüge, ein nicht minder strenger Vorwurf (LK I, 126): " .... my own figure reminds me to inquire of you (gemeint ist Boyd) whether you are not sometimes struck with a *want* in him — a want very grave in poetry, and very strange in antique poetry — the want of devotional feeling and conscience of God. Observe, that all antique poets rejoice greatly and abundantly in their divine mythology; and that if this Ossian be both antique and godless, he is an exception, a discrepancy, a monster in the history of letters and experience of humanity. As such I leave him". (Brief an H. S. Boyd, 19. April 1843.)

Da es für das richtige Verständnis von Elizabeth Barrett Browning's Poesie äußerst wichtig ist ihre Anschauungen über die engen Beziehungen zwischen Religion und Dichtkunst sowie über die Wertschätzung der christlichen Poesie im allgemeinen und die hohe Mission des Dichters näher kennen zu lernen, seien im folgenden alle mir zugänglichen wichtigeren Urteile und Aussprüche zusammengestellt, welche auf diese Frage genauer eingehen.

Bereits zu Beginn ihrer literarischen Laufbahn, in der "Preface" zu "An Essay on Mind, with other Poems" (1826), finden wir eine hohe Wertschätzung der Poesie ausgesprochen: "I wish that the sublime circuit of intellect, embraced by the plan of my Poem ("An Essay on Mind"), had fallen to the lot of a spirit more powerful than mine. I wish it had fallen to the lot of one familiar with the dwelling-place of Mind, who could search her secret chambers, and call forth those that sleep; or of one who could enter into her temples, and cast out the iniquitous who buy and sell, profaning the sanctuary of God; or of one who could try the golden links of that chain which hangs from Heaven to earth, and shew that it is not placed there for man to covet for lucre's sake, or for him to weigh his puny strength at one end against Omnipotence at the other; but that it is placed there to join, in mysterious union, the natural and the spiritual, the mortal and the eternal, the creature and the Creator. I wish the subject of my Poem had fallen into such hands, that the powers of the execution might have equalled the vastness of the design — and the Public will wish so too". (*W*, pag. 26.)

"Poetry is where we live and have our being — whereever God works and man understands" lesen wir in einem Briefe an Mr. Westwood. (LK II, 158.)

Daß Unglaube dem frommen Sinn unserer Dichterin unerträglich war, ist nach dem schon Gesagten leicht verständlich. In der "Preface" zu den "Poems" von 1838 ("The Seraphim, and other Poems", vol. I der Originalausgabe, p. XV) findet sich der schon erwähnte Satz: " "An irreligious poet", said Burns, meaning an undevotional one, "is a monster". An irreligious poet, he might have said, is no poet at all", welcher sehr gut paßt zu dem folgenden Urteil aus einem Schreiben vom 25. März 1843 an Kenyon (LK I, 128): "For be sure that *Burns* was right (angespielt ist auf die oben zitierte Stelle), and that a poet without devotion is below his own order, and that poetry without religion will gradually lose its elevation. And then, my dear friend, we do not live among dreams. The Christian religion is true or it is not, and if it is true it offers the highest and purest objects of contemplation. And the

poetical faculty, which expresses the highest moods of the mind, passes naturally to the highest objects. Who can separate these things? Did Dante? Did Tasso? Did Petrarch? Did Calderon? Did Chaucer? Did the poets of our best British days? Did any one of these shrink from speaking out Divine names when the occasion came? Chaucer, with all his jubilee of spirit and resounding laughter, had the name of Jesus Christ and God as frequently to familiarity on his lips as a child has its father's name. You say 'our religion is not vital — not week-day — enough'. Forgive me, but *that* is a confession of a wrong, not an argument".

Mit voller Überzeugung fährt sie darauf fort (ibid.): "And if a poet be a poet, it is his business to work for the elevation and purification of the public mind, rather than for his own popularity; while if he be not a poet, no sacrifice of self-respect will make amends for a defective faculty, nor *ought* to make amends".

Aus jenem Bestreben unserer Dichterin in allem das gütige Walten eines göttlichen Wesens zu sehen, erklärt sich auch ihre schroffe Ablehnung des Materialismus.

Der krasse Materialismus von Miss Bayley, welche Elizabeth Barrett Browning gegenüber bekannte, daß sie nichts ohne vollgültigen Beweis hinnehme und an keine Seele und kein Jenseits glaube, entringt unserer durch ihre Liebe zu Robert Browning zu neuer Lebensfreude erwachten Dichterin (cf. Merlette, p. 207 und 209) das warme Bekenntnis ihres tiefen Glaubens an ein Jenseits, das ihr allein Trost zu geben vermag (LR II, 137): "In the face of those conclusions, she (Miss Bayley) said, she was calm and resigned. It is more than *I* could be, as I confessed. My whole nature would cry aloud against that most pitiful result of the struggle here — a wrestling only for the dust, and not for the crown. What a resistless melancholy would fall upon me if I had such thoughts! — and what a dreadful indifference. All grief, to have itself to end in! — all joy, to be based upon nothingness! — all love, to feel eternal separation under and over it! Dreary and ghastly, it would be! I should not have strength to love you, I think, if I had such a miserable creed. And for life itself, .. would

it be worth holding on such terms, — with our blind Ideals making mocks and mows at us wherever we turned? A game to throw up, this life would be, as not worth playing to an end!

"..... I thank God that I can look over grave with you, *past* the grave, ... and hope to be worthier of you *there* at least". (Vom 7. Mai 1846.)

Als seltsames, für sie ermunterndes Gegenstück zu den Kritiken, welche die Hervorhebung des religiösen Empfindens im literarischen Schaffen unserer Dichterin nicht genug tadeln zu können glaubten, empfand sie ein Urteil, das ihre Poesie als zu wenig christlich anspricht und registrierte es, nicht ohne eine gewisse deutlich erkennbare Befriedigung, als Anerkennung ihrer Tendenz (LK I, 129): "It is but two days ago since I had a letter — and not from a fanatic — to reproach my poetry for not being Christian enough, and this is not the first instance, nor the second, of my receiving such a reproach".

Die christliche Poesie gilt unserer Dichterin als sehr entwicklungsfähig und sie weissagt ihr eine große Zukunft (LK I, 129): "My conviction is that the *poetry of Christianity* will one day be developed greatly and nobly, and that in the meantime we are wrong, poetically as morally, in desiring to restrain it". (Brief an John Kenyon vom 25. März 1843).

Auch bei anderen Dichtern fühlte Elizabeth Barrett Browning, im Gegensatz zu ihren Kritikern, sich niemals gelangweilt und verletzt durch den Einschlag des religiösen Moments, mochte ihr auch sonst der Autor noch so unsympathisch sein:

"No, I never felt repelled by any Christian phraseology in Cowper — although he is not a favorite poet of mine from other causes — nor in Southey, nor even in James Montgomery, nor in Wordsworth where he writes 'ecclesiastically', nor in Christopher North, nor in Chateaubriand, nor in Lamartine". (LK I, 129.)

Die Poesie ist für Elizabeth Barrett Browning der vollste und edelste Ausdruck aller Wahrheit, Schönheit und Harmonie, eine Ansicht, welche in einem Briefe an Boyd (datiert vom 29. März 1845) in beredten Worten zum Ausdruck kommt.

Nachdem sie darüber geklagt hat, daß sie sich zu Boyd's hoher Auffassung vom Wesen der Religiosität nicht aufschwin-

gen könne, fährt sie voller Eifer fort: "Also, it certainly does appear, to my mind, that we are not, as Christians, called to the exclusive expression of Christian doctrine, either in poetry or prose. All truth and all beauty and all music belong to God — He is in all things; and in speaking of all, we speak of Him. In poetry, which includes all things, 'the diapason closeth full in God'. I would not lose a note of the lyre, and whatever He has included in His creation I take to be holy subject enough for *me*. That I am blamed for this view by many, I know, but I cannot see it otherwise .....". (LK I, 247.)

Gelegentlich der Charakterisierung von Tennyson's poetischen Leistungen in dem Werke "A New Spirit of the Age", das sie gemeinsam mit H. Horne ausgearbeitet hatte, gibt sie über die Poesie und die dichterische Inspiration folgendes allgemeine Urteil ab: "The poetic fire is one simple and intense element in human nature; it has its source in the divine mysteries of our existence; it develops with the first adstract delight of childhood, the first youthful aspiration towards something beyond our mortal reach; and eventually becomes the master passion of those who are possessed with it in the highest degree, and the most ennobling influence that can be exercised upon the passion of others". (LH II, 43—44.)

Ein zweiter Angelpunkt von Elizabeth Barrett Browning's dichterischem Wirken bis zum Jahre 1850 war ihre Begeisterung für das klassische Altertum, das schon seit frühester Jugend ihren Geist beständig fesselte. Unter der Führung des blinden Gelehrten Hugh Stuart Boyd trat sie, fast noch ein Kind, ein in die heiligen Hallen der Antike und fühlte sich bald völlig in den Bannkreis der großen Denker und Dichter des griechischen Altertums gezogen. Ihre glühende Begeisterung und ihr tiefes Verständnis für das klassische Altertum, gegründet auf mehr als gewöhnliche Kenntnisse in den alten Sprachen, besonders im Griechischen, begegnen uns überall in den Werken ihrer ersten Schaffensperiode. (Vergl. Diss. Jacobi: "E. B. B. als Übersetzerin antiker Dichtungen": pag. 1—2.)

So mußte sich ihr fast naturnotwendig der Gedanke aufdrängen die tiefsten Mysterien des christlichen Glaubens, den Sündenfall unserer Voreltern und den Kreuzestod des Erlösers, in einer den großen Dramatikern des Altertums entlehnten Form zu behandeln. Als Vorbild wählte sie Äschylus, mit dem sie sich schon seit ihrer Übersetzung des "Prometheus Bound" vom Jahre 1833 beschäftigt hatte. Aus dieser Verschmelzung christlicher Stoffe und christlichen Denkens mit einer der Antike entnommenen Form erwuchsen die beiden religiös-philosophischen Dramen "The Seraphim" vom Jahre 1838 und "A Drama of Exile" vom Jahre 1844, deren Entstehungsgeschichte und spätere Veränderungen uns in vorliegender Arbeit näher beschäftigen sollen[1].

---

[1] Eine Untersuchung der stilistischen Einflüsse von ihrer Lektüre der großen griechischen Tragiker auf die Gestaltung und Ausdruckstechnik beider Bibeldramen liegt nicht in der Absicht dieser Abhandlung. Auch ist bei Elizabeth Barrett Browning's hoher Selbständigkeit zu bezweifeln, ob solche stilistische Reminiszenzen in nennenswerter Weise nachweisbar wären.

Es liegt nahe hier auch an Einflüsse von Milton's "Paradise Lost" und "Paradise Regained" zu denken. Ausgedehnte Stichproben mit Hilfe von Bradshaw's "Concordance to the Poetical Works of John Milton" (1894) ergaben jedoch nur sehr unwesentliche und zweifelhafte Übereinstimmungen. Ein sicherer Anhaltspunkt für bewußte Entlehnung irgend welcher zusammenhängender Stellen aus Milton fand sich nirgends. Zweifellos hat aber unsere Dichterin Milton's beide Werke, wenn auch nur unbewußt, im Sinne gehabt, als sie an die Abfassung der beiden Bibeldramen ging.

Die Verwendung mancher schmückender Beiwörter kehrt bei beiden Autoren ziemlich häufig wieder, wenn auch meistens in wechselnder Verbindung mit anders gewählten Substantiven. Auffallend ist das häufige Vorkommen von sonst seltenen Vokabeln (meistens Adjektiva und Partizipialformen), für deren Wahl vielleicht eine genaue Kenntnis Miltons, die bei unserer Dichterin unbedingt vorausgesetzt werden muß, nicht ohne Einfluß gewesen sein mag.

Einige Stellen, deren bewußte oder unbewußte Ähnlichkeit mir bei der Durchsicht und Vergleichung auffielen, seien hier angeführt:

"The S." v. 286—287 (Verszählung des 'Textus receptus' = *W*):

... without the flow
Of blood, the life-blood — *His* — and streaming *so*?

und "P. L." 8, 467:

And life-blood streaming fresh .....

Es darf als ein glücklicher Umstand betrachtet werden, daß die Gewohnheit unserer Dichterin sich über ihre Pläne und Gedanken bei der Abfassung der einzelnen Werke in ihrem umfangreichen Briefwechsel auszusprechen, uns die Verfolgung der einzelnen Phasen auch bei der Entstehungsgeschichte von "The Seraphim" und "A Drama of Exile" ermöglicht.

Bereits im Jahre 1832, gelegentlich der Übersetzung des "Prometheus Vinctus", hatte Elizabeth Barrett den Entschluß gefaßt ein großes und erhabenes Gedicht zu verfassen, das die Erlösung der Menschheit durch den Sühnetod Christi zum Inhalt haben sollte[1].

"The S." v. 317:
By our Angel ken shall we survey
und "P. L." 1, 59:
At once, as far as Angels ken .....
"The S." v. 329—330:
The crown is fainting on thy brow
To the likeness of a cloud
und "P. L." 2, 672—673:
..... what seemed his head
The likeness of a kingly crown had on.
"A Drama of E." v. 787:
And what collateral love moves on ....
und "P. L." 8, 426:
Collateral love and dearest amity.
"A D. of E." v. 1220—1221:
..... let my tears fall thick
As watering dews of Eden .....
und "P. L." 10, 1088—1089, 1101—1102:
..... with tears
Watering the ground .....
"A D. of E." v. 1354:
He sprang up rampant ....
und "P. L." 7, 466:
And rampant shakes .....
"A D. of E." v. 2083—2085:
We will draw you smoothly, —
While the human in the minor
Makes the harmony diviner
und "P. L." 5, 625—626:
And in their motions harmony divine
So smooths her charming tones ....

[1] Aus einem der Gedichte des Bandes vom Jahre 1826, "The Dream:

In der Vorrede zu "The Seraphim, and other Poems" (*W* 76) schreibt unsere Dichterin mit Rücksicht auf diesen Plan: "The subject of the principal poem in the present collection having suggested itself to me, though very faintly and imperfectly, when I was engaged upon my translation of the 'Promethus Bound' of Æschylus."

In einem Schreiben an H. S. Boyd vom Oktober 1836 (LK I, 38—39) erwähnt Elizabeth Barrett Browning zum erstenmal in ihrem umfangreichen Briefwechsel ein gewisses "Drama of the Angels", which "has never been touched until the last three days". "It was *not* out of pure idleness on my part", schreibt sie weiter, "nor of disregard to your admonition; but when my thoughts were distracted with other things, books just begun inclosing me all around, a whole load of books upon my conscience, I could not possibly rise up to the gate of heaven and write about my angels." Gegen Mitte desselben Schreibens finden wir das Geständnis: "I tried the blank metre once, and it *would not do*, and so I had to begin again in lyrics. Something above an hundred lines is written, and now I am in two panics, just as if one were not enough. First, because it seems to me a very daring subject — a subject almost beyond our sympathies, and therefore quite beyond

---

A Fragment" können wir entnehmen, daß bereits in ihrer frühen Schaffensperiode die Konzeption eines Gedichtes über den Fall der ersten Menschen und die Erlösung des Menschengeschlechtes durch Jesus Christus in Elizabeth Barrett Browning's Absicht lag. Der Inhalt des genannten Fragments läßt uns sozusagen die größeren Werke, die noch folgen sollten, nämlich "The Seraphim" und "A Drama of Exile" vorausahnen; auch "The Dead Pan" legt ein verwandtes Thema zugrunde. "The Dream" ist nach den Worten Merlette's « une sorte de prélude des chants futurs ». Vergl. die Bemerkung Merlette's (auf pag. 66 ihres Werks): « On ne peut pas dire que Miss Barrett ait *imité* Eschyle; elle ne prenait « ni les idées ni le tour », elle s'en inspirait seulement, et s'autorisait de son exemple pour ne pas s'asservir aux lois du langage, ou à celles de l'usage. » Ferner auf pag. 28: «... ce ("The Seraphim") n'est pourtant, de l'aveu de l'auteur, qu'une sorte de *Prométhée Chrétien*, où le merveilleux de la Bible remplace le merveilleux de l'Olympe, et la divine Victime du Calvaire, le supplicié du Caucase. » (Vergl. p. 4.) — Bei der Lektüre von "Prometheus Bound" stieß ich auf einige Reime, die, wie z. B. die Verse 172 bis 173, ebenfalls in "A Drama of Exile" wörtlich wiederkehren.

the sphere of human poetry. Perhaps when all is written courageously, I shall have no courage left to publish it." Sie schließt mit der Bemerkung (LK I, 39): ".... all my tendencies towards mysticism will be called into terrible operation by this dreaming upon angels. .... As I have begun, I certainly will go on with the writing."

Mit Rücksicht auf einige Vergleichspunkte zwischen "Prometheus Bound" von Aeschylus und "The Seraphim" schreibt Marie Merlette (pag. 47—48): «Ce caractère de «merveilleux» tout chrétien (der beiden "Seraphim") répond du reste au «merveilleux» païen du Drame d'Eschyle. Aucune figure proprement humaine, non plus, dans *Les Séraphins.*

«On a de plus remarqué que le mépris des Océanides (consolatrices du demi-dieu), pour la race des mortels, faisait ressortir le dévouement de Prométhée: ainsi, ressort la charité de l'Homme-Dieu, grâce au mépris pour l'homme, grâce à l'horreur de la terre, séjour de l'homme, qu'éprouvent les Séraphins. En troisième lieu, peut-être, le drame d'Eschyle serait-il justement défini, comme Miss Barrett a fait son propre ouvrage «un poème lyrique dramatique, plutôt qu'un drame lyrique». Il y a encore moins d'action dans *Les Séraphins* que dans le *Prométhée.* Ici, rien de commun avec les *Mystères* du Moyen âge, où le récit de la Passion est découpé et mis en dialogue. Au lieu de la variété confuse de ceux-ci, le poème anglais nous offre, comme le poème grec, une situation unique. Nous y trouvons seulement un dialogue entre deux anges, coupé de quelques exclamations des autres anges, de quelques plaintes de la Terre et des Eléments.» Und weiterhin: «Miss Barrett s'est tellement efforcée de les élever au-dessus de l'humanité, qu'elle les a représentés en dehors de l'humanité, et que par conséquent ils ne semblent pas vivants. Nous ne pouvons guère nous intéresser à des êtres supérieurs à nous, et qui éprouvent peu de sympathie pour nous.»

Aus einem Schreiben Elizabeth Barrett Browning's, welches das Datum des nächsten Monats trägt (an Boyd — LK I, 40), erfahren wir, daß um diese Zeit "The Angels were not [yet] ready". Ein weiterer Brief an denselben Adressaten (Dezember 1836) zeigt uns klar, daß Elizabeth Barrett keine

großen Hoffnungen auf das Manuskript von "The Two Seraphim" setzte, das sie im Verein mit noch einem anderen Gedicht an das "New Monthly Magazine" geschickt hatte (LK I, 44). Kurze Zeit vorher war ein Wechsel eingetreten in der Person des Herausgebers. Im Januar 1837 hegte unsere Dichterin die feste Zuversicht, daß die beiden Gedichte von Mr. Theodore Hook, dem damaligen Redakteur der Zeitschrift angenommen würden, und in ihrer damaligen Sicherheit versprach sie ihrer Freundin Mrs. Martin sofort nach der Veröffentlichung derselben ihren Rat und ihr Urteil einzuholen (LK I, 49). Auch Boyd gegenüber (LK I, 44) erwähnt sie diese Angelegenheit, fügt aber schon weniger siegesgewiß bei: "I am so much too modest and too wise to expect the patronage of two editors in succession, that I expect both my poems in a return cover, by every twopenny post". Ihre Furcht war in der Tat nur zu wohlbegründet; das "New Monthly Magazine" wies ihren Beitrag zurück, wahrscheinlich weil sein allzu großer Umfang (in der Erstfassung von 1838 im ganzen 1093 Verszeilen) ihn zu einer Veröffentlichung in einer Zeitschrift ungeeignet machte. Mrs. Martin erhält bald darauf Mitteilung, daß das genannte Gedicht "The Seraphim" in einem Bande im Verein mit anderen Gedichten erscheinen soll, "longer or shorter", "no word of which is yet printed". Zum Schluß meint sie aufrichtig, mit Rücksicht auf den "Seraphim": "I can hardly hope that you will thoroughly like it." Die nämliche Unzufriedenheit mit diesem Gedichte, als es noch gar nicht in Druck gegangen war, erhellt aus einem Schreiben vom 23. Januar 1837 an dieselbe Freundin (LK I, 50), worin das folgende interessante Geständnis "I am afraid that my very Seraphim will not be thought to stand in a very clear light, even at heaven's gate" als besonders bedeutungsvoll hervorgehoben zu werden verdient.

Im Frühjahr 1838 konnte endlich das Werk "The Seraphim, and other Poems" in Druck gehen und seinen Weg ins Publikum antreten. Das Erscheinen des "Seraphim"-Bandes darf mit Recht als ein wichtiges Ereignis im literarischen Schaffen unserer Dichterin betrachtet werden und stellt nach den Worten G. Kenyon's "her first serious appearance before

the public, and in her own name, as a poet" dar. Elizabeth Barrett Browning's Briefwechsel zu Beginn des Jahres 1838 beschäftigt sich sehr häufig mit dieser Sammlung, die ihr ohne Zweifel viel Sorgen bereitete. Sie gesteht selbst, daß die vorbereitende Arbeit für die Veröffentlichung und naturgemäß diese selbst sie viel unruhiger ("nervous") machte als die Arbeiten am "Prometheus"-Bande vor fünf Jahren.

Gegen Ende des Jahres 1843 lag ein neuer Gedichtband vor, reif für den Druck. Das Manuskript desselben war bereits seit Februar dieses Jahres abgeschlossen; doch sollte im Laufe des genannten Jahres noch ein neues Werk hinzugefügt werden, wie aus einem Schreiben an H. Horne (LH II, 146—148) vom Dezember 1843 ersichtlich ist: "A volume full of MSS. had been ready for more than a year, when suddenly, a short time ago, when I fancied I had no heavier work than to make copy and corrections, I fell upon a fragment of a sort of Masque on 'The First Day's Exile from Eden', — or rather, it fell upon me, and beset me till I would finish it. I cannot tell you even now whether I shall end by printing it, — only if I do print it, it must take a first place in the book, — so that everything has come to a stand until it is finished ,and I decide. From the twenty lines I found, I have run into a thousand already — blank verse and lyric intermixtures, and in the dramatic form; — a masque, I shall call it; and after all, nobody in the world may ever see it except myself; and I *reserve* my judgment on it." Auch über den Inhalt der 'Masque' gibt Elizabeth Barrett Browning bei dieser Gelegenheit einige Andeutungen (LH II, ibid.): "The object is the development of the peculiar anguish of Eve — the fate of woman at its root — and the first step of Humanity into the world-wilderness, driven by the Curse. ... Then, I have Voices of Eden, Spirits in farewell, and lyrical reproaches of Spirits of the Earth and Animal nature. The wanderers find themselves in an earthly zodiac — Shadows of fallen life answering to the starry Shapes of those twelfe signs, of which Orion knows — and terrifying the Exiles in the desert, when the first exile-

sun has gone down, with a vision of future desolation. At last, Christ appearing, pacifies and reconciles, — and the Heavenly zodiac shining out, chases the Earthly one underneath, and leaves nothing but the starlight on the ground.

" .... Besides, there is a Satan, and an angel Gabriel, and some choral angels. .... The principal interest is set on Eve; the 'first in the transgression'."

Mitte März 1844 war die "Masque of Exile", die später den Titel "A Drama of Exile" bekam, fertig. "At last my book is in the press. My great poem (in the modest comparative sense), my 'Masque of Exile' (as I call it at last), consists of some nineteen hundred or two thousand lines[1], and I call it 'Masque of *Exile*' because it refers to Lucifer's exile, and to that other mystical exile of the Divine Being which was the means of the return homewards of my Adam and Eve". (LK I, 171.) Aber der folgende Satz desselben Schreibens läßt schon ersehen, daß unsere Dichterin anfangs ganz unentschlossen war, ob sie das Gedicht wirklich auch in Druck geben sollte (LK I, 171—172): "After the exultation of boldness of composition, I fell into one of my deepest fits of despondency, and at last, at the end of most painful vacillations, determined not to print it. Never was a manuscript so near the fire as my 'Masque' was. I had not even the instinct of applying for help to anybody".

Nur die günstige Beurteilung des "Drama of Exile" durch Mr. Kenyon konnte Elizabeth Barrett Browning bestimmen dasselbe drucken zu lassen (to allow it to be "caught and involved into the machinery of the press", wie es an anderer Stelle einmal heißt). Kenyon hatte unserer Dichterin Mut gemacht zur Veröffentlichung und war ihr auch während der Verfassung besagten Werkes getreulich mit Rat und Tat zur Seite gestanden. Sie erkennt das dankbar an (März 1844 — LK I, 168) mit den Worten: "The good you have done me, and just at the moment when I should have failed altogether without it, and in more than one way, and in a deeper than the obvious degree — all this I know better than you do, and I

[1] Die erste Druckstufe von "A Drama of Exile" (*B*) zählt 2255 Verse.

thank you for it from the bottom of my heart. I shall never forget it, as long as I live to remember anything." Und weiterhin in demselben Briefe (ibid., I, 168—169): "The book may fail signally after all — *that* is another question; but *I* shall not fail, to begin with, and *that* I owe to *you*, for I was falling to pieces in nerves and spirits when you came to help me."

Kenyon, auf dessen sachgemäßes und wohlwollendes Urteil Elizabeth Barrett Browning immer große Stücke hielt, hatte zwar an kleineren Gedichten der "Poems" von 1844 manches auszusetzen, schätzte aber "A Drama of Exile" im Gegensatz zu den berufsmäßigen Kritikern sehr hoch und hielt es bei weitem für die beste Leistung der Dichterin. Dieses günstige Urteil verfehlte seine Wirkung nicht. Am 22. März 1844 teilte die Verfasserin ihrem vertrauten Freunde Boyd erfreut mit: "So my nerves are braced, and I grow a man again; and the manuscript, as I told you, is in the press." (LK I, 172.)

Die "Poems" von 1844, erschienen in zwei Bänden bei Moxon in London, enthalten in ihrer 'Preface' zum ersten Bande (Originalausgabe der "Poems" von 1844, pag. V oder pag. XI der einbändigen Gesamtausgabe von Kenyon) der Verfasserin eigenes Urteil über das Hauptgedicht der Sammlung: "As the first poem of this collection, the 'Drama of Exile', is the longest and most important work (to *me*!) which I ever trusted into the current of publication, I may be pardoned for entreating the reader's attention to the fact, that I decided on publishing it after considerable hesitation and doubt. The subject of the Drama rather fastened on me than was chosen; and the form, approaching the model of the Greek tragedy, shaped itself under my hand, rather by force of pleasure than of design. But when the excitement of composition had subsided, I felt afraid of my position. My subject was the new and strange experience of the fallen humanity, as it went forth from Paradise into the wilderness; with a peculiar reference to Eve's allotted grief, which, considering that self-sacrifice belonged to her womanhood, and the consciousness of originating the Fall to her offence, — appeared to me imperfectly apprehended hitherto, and more expressible by a woman than a man."

Der ursprüngliche Titel der Gedichtsammlung von 1844: "A Drama of Exile, and other Poems", der genau dem Titel der Ausgabe von 1838 entsprochen hätte, war kurz vor der Herausgabe umgeändert worden zu dem einfachen "Poems". Elizabeth Barrett Browning bemerkt darüber: "More and more I congratulate myself (at any rate) for the decision I came to at the last moment, and in the face of some persuasions, to call the book 'Poems', instead of trusting its responsibility to the 'Drama', by such a title as 'A Drama of Exile, and Poems'". (An Mrs. Martin am 10. September 1844 — LK I, 193.) Ein weiteres Schreiben kurz darauf (vom 1. Oktober) an Cornelius Mathews (LK I, 199) enthält eine ähnliche Stelle: "I am glad, however, that I gave the name of 'Poems' to the work instead of admitting the 'Drama of Exile' into the title-page and increasing its responsibility: for one person who likes the 'Drama', ten like the other poems."

Das Werk, mit welchem Elizabeth Barrett Browning, bis dahin unbekannt in den Schranken literarischen Wettkampfs, im Jahre 1838, fünf Jahre nach der Veröffentlichung von "Prometheus Bound" (Ende Mai 1833), ihren Siegeslauf begann, "The Seraphim, and other Poems", ist das erste, das sie mit ihrem vollen Namen gezeichnet hat: es wendet sich zugleich an einen weiteren Leserkreis[1].

Es ist eine einbändige Ausgabe von Gedichten und erschien bei Saunders and Otley, Conduit Street, London. (Cf. das Titelblatt der Originalausgabe von 1838.) Der genaue Titel lautet: "By Elizabeth B. Barrett, Author of a Translation of the 'Prometheus Bound', etc." In diesem Werke steht das Gedicht "The Seraphim", das längste unter sämtlichen 38, welche den Band füllen, an erster Stelle: neun Gedichte waren bereits früher in englischen und amerikanischen Zeitschriften veröffentlicht worden[2].

---

[1] Bereits 18 Jahre früher, im Jugendalter von 14 Jahren, vollendete sie ein Gedicht, dessen Anfänge bis auf ihr elftes oder zwölftes Lebensjahr zurückreichen; vergl. Diss. Dye, pag. 9 und 'Prefatory Note' zu den "Poetical Works" (*W.* pag. VII).

[2] Eine kleinere Anzahl kürzerer Gedichte, die zuerst in Zeitschriften veröffentlicht wurden, sind gezeichnet mit E. B. B. (= Elizabeth

In den "Poems" von 1844, erschienen in zwei Bänden bei Edward Moxon, Dover Street, London, findet sich die Erstfassung des zweiten Bibeldramas unserer Dichterin. Wie das Gedicht "The Seraphim" in den "Poems" von 1838, so steht auch in den "Poems" von 1844 "A Drama of Exile" an erster Stelle. Der erste Band der Sammlung umfaßt 266 (XVI + 250) Seiten, der zweite deren 279 (IV + 275). 48 der Gedichte erschienen in dieser Ausgabe von 1844 zum erstenmal.

Unser Gedicht, "A Drama of Exile", « qui semble, à cause du sujet, former une sorte d'épilogue au *Paradis perdu* de Milton » (Merlette, pag. 79), steht unmittelbar nach der Widmung und Vorrede, als erstes von 33 Einzelgedichten meist in Sonettform. Der zweite Band zählt 27 einzelne Gedichte. Die genaue Veröffentlichungszeit der "Poems" von 1844 war die erste Hälfte des August, wie wir aus dem Briefwechsel mit H. S. Boyd mit Sicherheit feststellen können.

In der 'Preface' zu den "Poems" von 1838 (Originalausgabe, pag. X und XI) setzt Miss Barrett in klarerer Weise als es bisher geschah, ihre persönlichen Ansichten über den Gegenstand und die handelnden Personen des vorliegenden Gedichtes auseinander: "The agents in this poem of imperfect form — a dramatic lyric, rather than a lyrical drama — are those mystic beings who are designated in Scripture the Seraphim. The subject has thus assumed a character of exaggerated difficulty, the full sense of which I have tried to express in my Epilogue. But my desire was, to gather some vision of the supreme spectacle under a less usual aspect, — to glance at it, as dilated in seraphic eyes, and darkened and deepened by the near association with blessedness and heaven. Are we not too apt to measure the depth of the Saviour's humiliation from the common estate of man, instead of from His peculiar and primæval one? To avoid which error, I have endeavoured to count some steps of the ladder of Bethel, — a very few steps, and as seen between the clouds."

Barrett Barrett). Pöling („Kritische Studien zu E. B. B.", pag. 3) nennt als erstes der ihm bekannten, in Zeitschriften zur Veröffentlichung gelangten kleineren Gedichte "The Rose and Zephyr", das im November 1825 in "The Literary Gazette and Journal of the Belles Lettres" erschien.

Auch der Grund für die Charakterisierung und verschiedene Darstellung findet (ibid., pag. XI) in der Wahl der beiden Personen, die handelnd vor uns auftreten, seine Würdigung: "And thus I have endeavoured to mark in my two Seraphic personages, distinctly and predominantly, that shrinking from, and repugnance to, evil, which in my weaker Seraph, is expressed by *fear*, and, in my stronger one, by a more complex passion; in order to contrast with such, the voluntary debasement of Him who became lower than the angels, and touched in His own sinless being, sin and sorrow and death". Und weiterhin (ibid., pag. XI und XII): "In my attempted production of such a contrast, I have been true to at least my own idea of angelic excellence, as well as to that of His perfection. For one holiness differs from another holiness in glory. To recoil from evil, is according to the stature of an angel; to subdue it, is according to the infinitude of a God."

Etwa fünf Jahre nach der Publikation des "Seraphim", in einem Briefe vom 5. Oktober 1843 an Hengist Horne, rühmt Elizabeth Barrett Browning, daß das Publikum ihren "Seraphim" freundlich aufnahm und fügt dann bei: " .... everything published previously by me I reject myself, and cast upon the ground as unworthy." (LH I, 163.) Selbst ungünstige Stimmen über das Hauptwerk der Sammlung vermochten sie in ihrem Urteile nicht zu beirren, wenn sie auch die Berechtigung vieler Einwände allmählich zugestehen mußte. Sie schreibt an Horne (LH I, 162—163): "The 'Seraphim' has faults enough — and weaknesses, besides — but my voice is in it, in its individual tones, and not inarticulately ...." und zu Beginn desselben Briefes sagt sie: "The Seraphim, the only work I care to acknowledge."

Als Ausdruck ihres innersten Fühlens und Denkens ist der "Seraphim" von höchstem Werte für das Verständnis Elizabeth Barrett Browning's. Eine Mitteilung an ihren Vetter John Kenyon (August 1844 — LK I, 188) läßt darüber keinen Zweifel: "The ‚Seraphim', with all its feebleness and shortcomings and obscurities, yet is the first utterance of my own individuality, and therefore the only volume except the last (gemeint ist hier die zweibändige Ausgabe der 'Poems' von

1844, welche soeben erschienen war) which is not a disadvantage to me to have thought of ...."

Der "Seraphim"-Band wurde von der zeitgenössischen Kritik[1] scharf beurteilt, wenn man auch die unstreitige dichterische Begabung der Verfasserin und den poetischen Gehalt des Werkes als Gesamtheit nicht in Abrede stellen konnte. Das "Athenæum" (1838) sieht sich trotz allgemeiner recht günstiger Kritik doch veranlaßt ihr zu raten "to give her fancy, and her strength, and her learning, the only assistance they require to become widely as well as warmly recognized, — that is, a simpler and less mannered clothing than they at present wear." "The North American Review" (1842) tadelt ihre Neigung zur Dunkelheit: "Her great defect is a certain lawless extravagance, which delights in the wild, the mystic, the wonderful, which blends into the same group the most discordant images, and hurries her into a dim cloudland far remote from human sympathies, and where the eye aches in attempting to follow her." "The Quarterly Review" (1840) faßt in einem Aufsatz mit dem Titel "Modern English Poetesses" ihr Urteil über die "Poems" von 1838 zusammen in die halb lobende, halb tadelnde Bemerkung (LK I, 65): "We consider Miss Barrett to be a woman of undoubted genius and most unusual learning; but that she has indulged her inclination for themes of sublime mystery, not certainly without displaying great power, yet at the expense of that clearness, truth, and proportion, which are essential to beauty."

Diese Vorwürfe treffen besonders das Hauptwerk des "Seraphim"-Bandes, als dessen größten Fehler Merlette in ganz richtiger Weise «l'obscurité et l'abstraction dans le style, les lourds néologismes, l'insuffisance de l'harmonie» tadelt. (Vergl. Merlette, pag. 49.) So erklärt die "Quarterly Review" (1840) "The Seraphim", das die Verfasserin "the most ambitious poem of the volume" nannte, als eine Leistung, "which Miss Barrett would not have attempted, if she had more seriously considered its absolute unapproachableness"[2].

[1] Siehe die wertvollen Mitteilungen zeitgenössischer Kritiken in Pölings Abhandlung, aus der die Zeitschriftenzitate entnommen sind.

[2] Wie berechtigt dieser Vorwurf war, zeigt auch die Absicht der

Viele andere Zeitschriften schlossen sich diesem harten Urteil der "Quarterly Review" über das lyrische Drama "The Seraphim" an. Das schon einmal zitierte Blatt "The North American Review" (1842) nennt es "an awful theme, which would task the highest powers, and from which the highest powers would do well to recoil ... appears to us an unqualified failure. Not that it is a feeble or commonplace performance, on the contrary, it contains ample evidence of great poetical powers; but it is not a great poem, and fails entirely in producing (at least upon us) the effect which the author must have proposed to herself in writing it."

Ein Brief an Boyd (September 1842 — LK I, 110) läßt uns erkennen, daß die Verfasserin kurze Zeit nach der Veröffentlichung des "Seraphim" von dessen Mangelhaftigkeit selbst voll überzeugt war, und daß ihr das etwas harte Urteil der Kritik nicht zu strenge erschien. "The poem wants *unity*", mußte sie gestehen. Das Schreiben an Mr. Westwood (vom 22. August 1844) enthält einen Vergleich zwischen dem erst jüngst erschienenen Werke "A Drama of Exile" (März 1844) und dem "Seraphim", aus dem die Vorliebe Elizabeth Barrett Browning's für ersteres Gedicht deutlich hervorgeht: "Why should I dissemble my own belief that the 'Drama' is worth two or three 'Seraphims' — *my own* belief, you know, which is worth nothing, writers knowing themselves so superficially, and having such a natural leaning to their last work. Still, I may say honestly to you, that I have a far more modest value for 'The Seraphim' than your kindness suggests, and that I have seemed to myself to have a clear insight into the fact that that poem was only borne up by the minor poems published with it, from immediate destruction. There is a want of unity in it which vexes me to think of, and the other

Dichterin im Jahre 1841 ein „lyrisches Drama" zu schreiben, das "Psyche Apocalypté" heißen und nach dem Vorbild der griechischen Tragödien verfaßt werden sollte, um darzustellen: "the birth and self-realisation of the soul of man." (!) Horne veranlaßte durch seine eindringlichen Vorstellungen eine Änderung der ursprünglichen Anlage des geplanten Werkes "to make it more comprehensible, and humanising it by a fairly readable plot." (LH II, Kapitel IV.) Später ließ die Dichterin dieses Vorhaben ganz fallen.

faults magnify themselves day by day, more and more, in my eyes." (LK I, 185—186.)

Elizabeth Barrett Browning war nun selbst vom Mißlingen des "Seraphim" überzeugt, woran die abfällige Kritik zum großen Teil die Schuld trug. "For the rest or rather under the whole, if I myself am not *tame* about the 'Seraphim', it is because I am the person interested. I wonder to myself sometimes, in a climax of dissatisfaction, how I came to publish it. It is a failure in my own eyes." (LH I, 189.) Die kleineren Gedichte des "Seraphim"-Bandes wurden von der berufenen Kritik allgemein günstiger beurteilt wie das Titelwerk, auf das die Dichterin so große Hoffnung gesetzt hatte. So kam es denn auch, daß der Verfasserin anfängliche, den Kritikern gegenüber beharrlich zur Schau getragene Vorliebe für dieses Werk nach und nach völlig verschwand. Obige Stelle aus dem Briefe an Mr. Westwood (LK I, 185): "that poem was only borne up by the minor poems published with it ...", stark unter dem Einfluß der ungünstigen Kritik stehend, läßt keinen Zweifel mehr. (Vergleiche dazu LH I, 198; Briefe an Horne.)

Auch die "Poems" von 1844 fanden im allgemeinen eine nicht minder strenge Beurteilung durch die zeitgenössische Kritik wie die Gedichte von 1838. Daß Elizabeth Barrett Browning seit der Veröffentlichung der Gedichtsammlung von 1838 schätzenswerte Fortschritte gemacht habe, wurde ihr zwar allgemein zugestanden, aber der Tadel überwog auch diesesmal wieder das Lob. Auffallend ist die geringe Übereinstimmung der Kritiker in ihren Werturteilen, welche wohl vermuten läßt, daß manche von ihnen mehr von äußerlichen Gesichtspunkten sich leiten ließen als von vorurteilsfreier Kenntnis und unparteiischer Beurteilung der Gedichte dieses Bandes. Die Originalität und den lyrischen Gehalt ihrer Dichtungen mußten sie freilich ungeschmälert anerkennen.

Die Mängel der "Poems" von 1838, wie Vernachlässigung der äußeren Form, Weitschweifigkeit des Gedankeninhalts, Unklarheit der Ausdrucksweise kehren auch im vorliegenden Gedichtbande wieder, und zwar am auffälligsten glaubte man sie neuerdings im Hauptgedichte des Bandes zu beobachten;

die Gedichte kleineren Umfanges fanden ausnahmslos eine weit günstigere Kritik, ähnlich wie bei dem Gedichtband von 1838[1].

Germaine-Marie Merlette gibt im Anschluß an eine Analyse genannten Werkes folgendes Gesamturteil über das Gedicht: «Malgré la différence de l'inspiration religieuse et philosophique, ce que rappelle surtout le poème de Miss Barrett, ce sont ces drames à personnages bibliques auxquels Byron a donné le nom de *mystères*, et, en particulier, cette œuvre inachevée, *Ciel et Terre* (*Heaven and Earth*) où l'on voit les anges conversant avec les créatures humaines, où l'on entend la voix des esprits infernaux. Plus étrange, plus surnaturel encore est *Le Drame de l'Exil*. Aussi, bien que l'auteur y ait fait preuve d'une grande originalité, et que beaucoup de pensées y soient aussi pures qu'élevées, il excite plus d' étonnement que d'admiration. .... On goûte peu les choses extraordinaires de ce long poème, et l'on blâme avec raison les choses bizarres. Ce qui restera, et ce qui est le plus naturel, et que Miss Barrett a sans doute trouvé avec le moins d'effort: les traits du caractère d'Ève, et les Béatitudes de la femme.

« ..... On citera toujours quelques-uns des vers du *Drame de l'Exil*, attribués ou adressés à Éve, mais on ne lira guère ce poème: malgré les beaux passages qu'on y trouve, c'est un essai plus hardi qu' heureux prouvant que son auteur était doué d'un génie poétique, mais ne possédait pas assez bien les secrets du métier «qui en poésie s'appelle l'art» pour faire œuvre durable en écrivant un poème dramatique aussi ambitieux que *Le Drame de l'Exil.*» (Merlette, pag. 85—86.)

Ingram schreibt in seiner Biographie unserer Dichterin (77—78): "The theme of the 'Drama of Exile' is so daring, and the execution, despite innumerable faults, so excellent, that either condemnation or praise is hard to award. The great defect in what the poetess intended should be her masterpiece is that — notwithstanding the introduction of Adam and Eve, and the self-sacrificing love of the latter for her partner in sorrow — it is almost entirely devoid of human interest. Admiration is frequently compelled by bursts of true lyrical beauty,

[1] Vergl. die Urteile der "British Quarterly Review" (1845), der "Eclectic Review" (1846), von "Tait's Edinburgh Magazine" (1844) u. a. m.

but the heart never throbs with hope nor thrills with terror for the poetic phantasmata whose weeping and wailing fill so many pages of the drama"[1].

Das eigene Urteil der Verfasserin über "A Drama of Exile" ist bereits bekannt. Doch erfährt es eine wichtige Ergänzung durch eine Stelle aus dem Briefe vom August 1844, an Mr. Westwood, den wir schon in den vorhergehenden Erörterungen zu zitieren hatten. "Still, I may say honestly to you, that I have a far more modest value for the 'Seraphim' than your kindness suggests, and that I have seemed to myself to have a clear insight into the fact that that poem was only borne up by the minor poems published with it, from immediate destruction. There is a want of unity in it which vexes me to think of, and the other faults magnify themselves day by day, more and more, in my eyes. Therefore it is not that I care *more* for the 'Drama', but I care less for 'The Seraphim'. Both poems fall short of my aspiration and desire, but the 'Drama' seems to me fuller, freer and stronger, and worth the other three times over. .... In fact, I never wrote any poem with so much sense of pleasure in the composition, and so rapidly, with continuous flow — from fifty to a hundred lines a day, and quite in a glow of pleasure and impulse all through. .... That the poem is full of faults and imperfections I do not in the least doubt. I have vibrated between exultations and despondencies in the correcting and printing of it, though the composition went smoothly to an end, and I am prepared to receive the bastinado to the critical degree, I do assure you." (LK I, 185—186.)

Elizabeth Barrett Browning war enttäuscht über die geringe Anerkennung, welche ihr "Drama" beim Publikum und besonders bei der Kritik fand, zumal sie sich der Hoffnung hingegeben hatte, "that the 'Drama' will have a majority of friends in the end, and perhaps deserve to have them". (An Mr. Westwood, 22. August 1844 — LK I, 185.) Fortwährende

[1] « On y voit (im "Drama of Exile") les principaux personnages passer du désespoir à la résignation, et presque à l'espérance. Mais il n'y a pas, à proprement parler, une action dramatique, avec un nœud et un dénoument.» (Merlette, p. 80.)

ungünstige Beurteilung wie vonseiten des "Blackwood's Edinburgh Magazine" (1844), das "A Drama of Exile" für das "least successful of her works" hielt, der "Prospective Review" (1845), die unsere Dichterin mit Ikarus verglich, "who had gone too near the Sun" sowie unter anderen auch von "Tait's Edinburgh Magazine" (1844), welch letzteres die Ausführung ihres Planes als recht wenig gelungen bezeichnete, drängten ihr zuletzt die Überzeugung auf, daß ihr "most ambitious work", von welchem sie sich so viel Erfolg versprochen hatte, völlig verfehlt sei[1].

Die Verfasserin beglückwünschte sich, wie schon bemerkt, zu der Änderung des ursprünglichen Titels ihrer Gedichtsammlung ("TheDrama of Exile, and Poems") in das einfache "Poems", auf daß das Schicksal eines ganzen Buches nicht zu leiden habe unter dem Mißerfolg eines Werkes, which "has been thrown aside by nearly all the official critics as inferior to the rest — and perhaps as a whole [it] is unsuccessful". (LH II, 160.)

Trotz der kühlen Aufnahme dieser beiden Werke durch die Kritik hat Elizabeth Barrett Browning auf dieselben doch einen hohen Wert gelegt. Das geht wohl am besten daraus hervor, daß sie beide in veränderter Fassung in der zweibändigen Ausgabe der "Poems" von 1850[2] Aufnahme fanden. In der kurzen Vorrede zum ersten Band dieser Gedichtsammlung, unter dem Datum "Florence, *January* 1850" (vergl. das "Advertisement", pag. VII und VIII der Originalausgabe, vol. I), bittet Elizabeth Barrett Browning den Leser um Nachsicht für diejenigen ihrer früheren Gedichte, welche sie gern aus dem Bande ausgeschieden hätte, "if it were not almost impossible to extricate what has been once caught and involved in the machinery of the press." Gedruckt wurden die "Poems" von 1850 bei Chapman & Hall, 193, Piccadilly, London; das Titelblatt

---

[1] Inwieweit die Wahl eines religiösen Themas auch hier die Stimmen der Kritik ungünstig beeinflußt hat, kann man nach der Beurteilung des ersten Bibeldramas leicht ermessen.

[2] In den "Poems" 1850 „ist das dichterische Lebenswerk Elizabeth Barrett Browning's in seinen feinsten und künstlerisch bedeutsamsten Linien abgeschlossen." (Siehe Prof. Dr. Jiriczek: „Viktorianische Dichtung", pag. 6.)

trägt die Aufschrift: "Poems. By Elizabeth Barrett Browning. New Edition." Der erste Band, welcher "A Drama of Exile" und "The Seraphim", beide in umgearbeiteter Fassung, enthält, zählt 374 (XII + 362), der zweite 488 (VIII + 480) Seiten. Nach der Widmung: "Dedication: to my Father" folgt unmittelbar "A Drama of Exile", das die Seiten 1—91 einnimmt. "The Seraphim", das zweite Gedicht des ersten Bandes, ebenfalls in neuer Version erscheinend, füllt die Seiten 93—136 aus. Neben diesen beiden umfangreichsten Einzelgedichten zählt der erste Band noch 35 weitere, die bereits in den Sammlungen von 1838 und 1844 veröffentlicht waren. 16 Gedichte, neben der völlig umgearbeiteten Übersetzung des "Prometheus Bound", sind hier zum erstenmal in einer größeren Sammlung gedruckt. (Siehe die "Chronological List" in den "Poetical Works" ed. by Kenyon [*W* 655—656] und die Tabelle bei Pöling, pag. 28/29.)

Die Aufnahme unserer zwei Gedichte in die "Poems" von 1850 trotz der harten Kritik zeigt zur Genüge, daß der Verfasserin viel an der Erhaltung und Verbesserung derselben gelegen war und daß sie dieselben nicht betrachtete als "empty shells", to be easily "cast upon the ground as unworthy". Auch in der neuen Version ernteten diese beiden Schmerzenskinder Elizabeth Barrett Browning's ebensowenig Beifall wie im alten Gewande der Urfassung. Es ist klar, daß das ein nicht unwichtiger Beweggrund gewesen sein mag für spätere Textänderungen, wie wir im folgenden sehen werden.

Das schon genannte "Advertisement" (*W* XV oder Originalausgabe 1850, vol. I, pag. VIII) enthält das Geständnis: "This collection includes, also, various poems hitherto unprinted, which I am glad to have the present opportunity of throwing behind me, so as to leave clear the path before, towards better aims and ends ... may I hope? ... than any which are attained here."

Eine charakteristische Eigenschaft unserer Dichterin ist ihr fortwährendes Streben nach formaler Erhöhung und Verbesserung ihrer literarischen Leistungen, wofür die soeben

zitierte Stelle "so as to leave clear the path .... towards better aims and ends" einen deutlichen Beweis liefert. Daß dieses Ringen nach Vervollkommnung der poetischen Produktion schon in ihre früheste Jugend zurückreicht, zeigt ein Schreiben vom 5. Oktober 1843 (LH I, 158) an H. Horne; sie weist darauf hin, daß sie schon im Alter von acht Jahren und früher emsig sich im Versemachen geübt habe und fährt dann fort: "But, what is less common, the early fancy turned into a will, and remained with me, and from that day to this, poetry has been a distinct object with me — an object to read, think, and live for".

In der Einleitung zum "Seraphim"-Bande (1838) sagt sie (Originalausgabe 1838, pag. XVIII): "I assume no power of art, except that power of love towards it, which has remained with me from my childhood until now. In the power of such a love, and in the event of my life being prolonged, I would fain hope to write hereafter better verses; but I never can feel more intensely than at this moment — nor can it be needful that any should — the sublime uses of poetry, and the solemn responsibilities of the poet".

Auch in der Vorrede zu den "Poems" von 1844 ("Poetical Works" ed. by Kenyon, pag. XIV) lesen wir: "Poetry has been as serious a thing to me as life itself; and life has been a very serious thing: there has been no playing at skittles for me in either. I never mistook pleasure for the final cause of poetry; nor leisure, for the hour of the poet. ... feeling its shortcomings more deeply than any of my readers, because measured from the height of my aspiration, — but feeling also that the reverence and sincerety with which the work was done should give it some protection with the reverent and sincere". Wenn auch die Verfasserin in der nämlichen Vorrede bescheiden bemerkt, sie könne nicht darauf rechnen "having put away the faults with which that volume (gemeint ist die Gedichtsammlung vom Jahre 1838) abounded", so gibt sie sich doch mit Recht der Hoffnung hin, daß sie einige Fortschritte gemacht habe, weil ja "some progress in mind and in art every active thinker and honest writer must consciously or unconsciously

make, with the progress of existence and experience". (Vorrede zu den "Poems" 1844; *W*, pag. XIII.)

Daran schließt sich der Wunsch (ibid., pag. XIII/XIV): " .... my favourite wish for this work would be, that it be received by the public as a step in the right track, towards a future indication of more value and acceptability. I would fain do better, — and I feel as if I might do better: I aspire to do better".

Auch der Briefwechsel unserer Dichterin gibt Zeugnis dafür, daß sie sich der Notwendigkeit fortgesetzter Besserungen ihrer Werke bewußt war. So schreibt sie einmal an Horne (LH II, 119): "What you say of a 'poet's duty', no one in the world can feel more deeply, in the verity of it, than myself. If I fail ultimately before the public .... it will not be because I have shrunk from the amount of labour — where labour could do anything". (Vergleiche dazu auch die Äußerung LH II, 159.) "Oh for life and strength", heißt es im nämlichen Schreiben, "to do something better and worthier than any of them — I feel as if I could do it". (ibid., pag. 160—161.)

Und im September 1843 (LK I, 150) schreibt sie an Mr. Westwood: "The poem ("The Lay of the Brown Rosary", zuerst veröffentlicht in Finden's "Tableaux" für 1840) is full of faults, as, indeed, all my poems appear to myself to be when I look back upon them instead of looking down. I hope to be worthier in poetry some day of the generous appreciation which you and your friends have paid me in advance".

Dieses Streben nach Vervollkommnung zeigt sich auch in formaler Beziehung.

Besonders bei den früheren Gedichten hielt Elizabeth Barrett Browning eine Revision für dringend notwendig. So ließ sie "one early failure, a translation of the Prometheus of Æschylus" (vom Jahre 1833) in der Gesamtausgabe 1850 erscheinen in einer "entirely new version, made .... in expiation of a sin of my youth, with the sincerest application of my mature mind". In derselben Ankündigung lesen wir von Versen, die unglücklicherweise "no subsequent version has succeeded in strengthening".

Aus Florenz schreibt Mrs. Browning in einem Briefe vom

18. Februar 1850 ('Advertisement' mit dem Datum "Florence, January 1850" in den "Poetical Works", pag. XV oder Originalausgabe der "Poems" von 1850, vol. I, pag. VII und VIII diene zum Vergleich) an Miss Mitford über die Sammlung von 1850 (LK I, 436—437): "I gave much time to the revision, and did not omit reforming some of the rhymes, although you must consider that the irregularity of these in a certain degree rather falls in with my system than falls out through my carelessness. .... The work will include the best poems of the 'Seraphim' volume, strengthened and improved as far as the circumstances admitted of. .... There are some new verses also".

Eine Umarbeitung des früheren Gedichtbandes von 1838 hielt Elizabeth Barrett Browning für besonders notwendig: "All the saints know that I have enough to answer for since I came to my mature mind, and that I had difficulty enough in making most of the 'Seraphim' volume presentable a little in my new edition, because it was too ostensible before the public to be caught back". Sie spricht weiterhin von "sins of my rawest juvenility". (8. Juli 1850 aus Florenz — LK I, 454.)

Schon bevor die Gedichte endgültig in Druck gingen, besserte Elizabeth Barrett Browning ungewöhnlich viel an denselben[1]. Ein Beispiel dafür ist ihre Äußerung (in einem Schreiben an John Kenyon vom 5. November 1844), welche sich auf die Ausgabe der Gedichtsammlung von 1844 bezieht: "Can *you* call me careless? Remember all the altering of manuscript and proof — and remember how the obscurities used to fly away before your cloud-compelling, when you were the Jove of the criticisms!" (LK I, 209.)

Wie viel mehr wird unsere Dichterin dann geändert und gebessert haben, nachdem ihr durch die ungewöhnlich scharfe Kritik die schon zum Teil selbsterkannten Mängel ihrer früheren Dichtungen noch deutlicher zum Bewußtsein gekommen waren. (Vergleiche hierzu auch die Vorreden zu den Gedichten vom Jahre 1844 und 1850.)

Im September 1850 schreibt Elizabeth Barrett Browning

[1] Vergleiche dazu das Faksimile einer von Miss Barrett selbst korrigierten Druckseite von "Poems before Congress" (1860) auf pag. 216 der "English Literature" by Edmund Gosse, vol. IV; London 1903.

aus Siena an Miss Mitford unter Hinweis auf den "Seraphim"-Band (LK I, 461): ".... when I complain of the lamentable weakness of much in my 'Seraphim' volume, I don't complain of the 'Seagull' and 'Doves' and the simple verses, but exactly of the more ambitious ones. I have had to rewrite pages upon pages of that volume. Oh, such feeble rhymes, and turns of thought — such a dingy mistiness! ..... I took great pains with the whole, and made considerable portions new, only your favourites were not touched ....". Schon früher hatte sie an Hengist Horne als Antwort auf eine durch diesen geübte Reimkritik geschrieben (LH II, 119): "I have worked at poetry — it has not been with me reverie, but art. As the physician and lawyer work at their several professions, so have I, and so do I, apply to mine". In einem Schreiben vom 12. April 1853 aus Florenz (LK II, 111—112) teilt sie Mrs. Jameson die Sorgen und Arbeiten mit, welche für sie jede Neuauflage ihrer Gedichte mit sich bringt. Sie sagt: "Mr. Forster wants me to add some new poems to my new edition ....[1] No, I shall add nothing. I have revised the edition very carefully, and made everything better. It vexed me to see how much there was to do. Positively, even rhymes left unrhymed in 'Lady Geraldine's Courtship'. You don't write so carelessly, not you, and the reward is that you haven't so much trouble in your new editions". Wenn auch die Verfolgung der Textgeschichte von "Aurora Leigh", von ihr selbst bezeichnet als "the most mature of my works, and the one into which my highest convictions upon life and art have entered" (Chamber's Cyclopædia, pag. 557—558; vol. III, London 1903 und *W*, pag. 352), nicht im Rahmen unserer Arbeit liegt, so ist es doch interessant darauf hinzuweisen, daß auch dieses bedeutendste Werk aus der Verfasserin späterer Schaffensperiode (veröffentlicht im Jahre 1856) sie keineswegs befriedigte und sich mannigfache Änderungen und zahlreiche Korrekturen gefallen lassen mußte. (LK II, 254—255 und LK II, 302.)

[1] Es handelt sich hier um einen der Neudrucke von Elizabeth Barrett Browning's Gedichtsammlung von 1850. Vergleiche zu vorliegenden Angaben die "Chronological List of Elizabeth Barrett Browning's Works" auf pag. 657 der einbändigen Ausgabe von Kenyon (*W*).

Da eine kritische Textausgabe der beiden Bibeldramen "The Seraphim" und "A Drama of Exile" völlig fehlt und die Ausgaben von 1838, 1844 und 1850[1] in öffentlichen Bibliotheken Deutschlands nicht zugänglich sind, erscheint es als eine lohnende Aufgabe im folgenden die ganze Textentwicklung der beiden Werke mit Angabe sämtlicher Varianten vorzuführen. Da aber Versuche, für jede Textänderung die Intentionen der Dichterin aufsuchen zu wollen, notwendigerweise sehr subjektiv und in vielen Fällen unmöglich sind, war es für die vorliegende Dissertation geboten die sachliche Anordnung eines Variantenapparats zu Grunde zu legen und in Rücksicht auf den Raum und die Übersichtlichkeit auf rein subjektive Erörterungen und Mutmaßungen zu verzichten. Eine künstlerische Würdigung der Varianten liegt nicht in der Absicht der Arbeit.

"The Seraphim" weist drei Variantenstufen auf:

1. die Version des Urtextes von 1838 [*A*];
2. die Fassung der "Poems" von 1850 [*C*];[2]
3. die Version des 'Textus receptus' in den "Poetical Works" ed. by Frederic G. Kenyon von 1897, Neudruck 1907 [*W*].

"A Drama of Exile" liegt ebenfalls in drei Fassungen vor:

1. in der Erstfassung von 1844 [*B*];
2. in den "Poems" von 1850 [*C*][2];
3. in der Endfassung der "Poetical Works" von 1897, Neudruck 1907 [*W*].

---

[1] So sind z. B. die verhältnismäßig leichter erhältlichen "Poems" von 1850 nach den Auskünften der Geschäftsstelle des Gesamtkatalogs in Berlin in keiner der größeren öffentlichen Bibliotheken Deutschlands vorhanden; nur der erste Band der "Poems" von 1850 findet sich in der Karl von Rothschild'schen öffentlichen Bibliothek in Frankfurt a. M.

[2] Auch die bei Frederick Warne & Co., London, erschienene "Albion Edition" der "Poems of El. Barrett Browning, with memoir, etc." gibt, wie bei einer Vergleichung sich herausstellte, den Text der zweiten Druckstufe von "The Seraphim" und "A Drama of Exile".

Der Umfang der beiden Dramen erfuhr im wesentlichen keine größeren Umänderungen. Während wir bei "The Seraphim" zwischen der ersten (1093 Verse) und dritten Version (1051 Verse) eine Verkürzung um 42 Zeilen konstatieren können, weist "A Drama of Exile" zwischen der Urfassung (2255 Zeilen) und der Fassung letzter Hand (2270 Zeilen) eine Verlängerung um 15 Verszeilen auf. Wie aus der Vergleichung der Lesarten hervorgeht, ist die Periode von 1838 bis 1850 bei "The Seraphim" eine Zeit reger Verbesserungstätigkeit, während umgekehrt bei "A Drama of Exile" zwischen den Jahren 1844 und 1850 wenig Änderungen sich feststellen lassen. In der zweiten Änderungsperiode (für "The Seraphim" und "A Drama of Exile" zeitlich zusammenfallend, von 1850 bis zu ihrem Todesjahr 1861) besserte unsere Dichterin dagegen mehr am "Drama of Exile", während "The Seraphim" bis auf einige weniger bedeutende Abänderungen schon mit der zweiten Fassung von 1850 ziemlich in seinem späteren Wortlaute vorlag.

In "The Seraphim" finden sich bei einem Vergleiche der ersten mit der letzten Version im ganzen 27 völlig neue Verse eingefügt, während 69 Verszeilen in der letzten Druckstufe verschwunden sind und über 150 Verse der Urversion eine stärkere Umarbeitung erfuhren. Die entsprechenden Zahlen für "A Drama of Exile" sind 35 in der Endfassung neu hinzukommende und 20 in derselben ausgelassene Verszeilen früherer Versionen; etwa 30 Verse wurden stark umgearbeitet. "The Seraphim" weist also trotz seines um die Hälfte geringeren Umfanges bei weitem die größte Zahl von Umänderungen auf.

Da Stoff und Grundplan unserer beiden Dramen unverändert blieben und infolgedessen der Text keine durchgreifende Umgestaltung und Erweiterung erlitt, dienen die neu eingefügten Verszeilen in der Hauptsache der Ausmalung und näheren Ausgestaltung der Situation.

Besondere, scharf hervortretende formale Kategorien der Umarbeitung lassen sich nicht aufstellen. Der Grundcharakter der stark abstrakten Unanschaulichkeit, der den beiden religiös-lyrischen Dramen innewohnt, wird durch die Änderungen der verschiedenen Variantenstufen nicht aufgehoben. Wir haben es im wesentlichen zu tun mit detaillistischen Ausgestaltungen,

die sich aber selten in das Greifbare, Plastische erstrecken. Daraus erklärt sich denn auch, daß die Umarbeitung nicht unter einige wenige Gesichtspunkte zusammengafaßt werden kann.

Mitgeteilt sind sämtliche Varianten des Wortlauts. Für die Würdigung der sehr zahlreichen Interpunktionsvarianten dienten mir als Vorbild die Bemerkungen von Professor Jiriczek in seiner Einleitung zu den "Lesarten der ersten Fassungen" der „Viktorianischen Dichtung":

„Interpunktionsvarianten sind, bei der großen Freiheit der Zeichensetzung in poetischen Texten, sehr zahlreich, aber kaum je von wirklicher Bedeutung; vieles kommt gewiß eher auf Rechnung der Druckerei als des Autors."

So darf wohl mit Recht von den sehr zahlreichen Interpunktionsvarianten von "The Seraphim" und "A Drama of Exile", die gleichwohl bei der genauen Kollation unserer sechs verschiedenen Texte sämtlich notiert und berücksichtigt wurden, die weitaus größte Zahl als bedeutungslos wegfallen, zumal man zu berücksichtigen hat, daß es völlig belanglos ist, „ob ein Einschub in der einen Fassung durch Klammern, in der anderen durch Gedankenstriche oder Kommata gekennzeichnet ist, ob die gleiche Satzgliederung durch ein Komma oder einen Gedankenstrich bewirkt ist u. a. m."

Eine besondere Art von Interpunktionsveränderungen in unseren Texten sind jene Stellen, an denen ein wohl ursprünglich bereits als Frage gedachter Satz oder Satzteil erst in der Letztfassung durch Hinzufügung des Fragezeichens auch äußerlich zum vollgültigen Fragesatze gestempelt wurde. Einige typische Fälle dieser Art sind hie und da im Zusammenhange mit den Text- und Verbal-Varianten angeführt. Inwieweit allerdings die Weglassung von Fragezeichen und die Verschiedenheit von Interpunktionszeichen im allgemeinen in den früheren Druckstufen *A* und *B* auf einem sehr leicht begreiflichen und wohl entschuldbaren Versehen der Druckerei beruht und in welchem Umfange späterhin die Dichterin das Fehlen dieser Zeichen oder ihre falsche Setzung als eigene Versehen, die einer Verbesserung bedürfen, empfand, entzieht sich unserer genauen Kontrolle und wäre jetzt nur noch unter Beiziehung der Originalmanuskripte für die betreffende Ausgabe

näher zu bestimmen. Dasselbe gilt für diejenigen Ausrufezeichen, welche (besonders in "A Drama of Exile") im Übergang zur Fassung letzter Hand sehr zahlreich eingefügt werden, an anderen Stellen derselben letzten Druckstufe aber oft wieder rein willkürlich weggelassen sind.

Auffallend ist ferner in den Urversionen der häufige Gebrauch des Kursivdrucks, der sich aus dem Verlangen der Dichterin erklärt dem Leser möglichst deutlich zu zeigen, worauf sie den rhetorischen Ton gelegt wissen will. Diese Art von Druckformalien läßt schließen auf ein gewisses Maß von jugendlicher Unsicherheit, welche mit zunehmender Reife des Gedankenausdruckes und mit der Vervollkommnung des technischen Könnens später immer mehr verschwindet. Da die Verzeichnung der Kursivierung nur im Zusammenhang einer Ausgabe instruktiv sein kann, sind diese Druckformalien nicht im einzelnen aufgezählt worden.

Ebenfalls nicht der Erwähnung wert gefunden habe ich rein orthographische Unterschiede, wie Unterscheidungen im Gebrauch der Majuskeln und Minuskeln, Großschreibungen, denen der Gedanke der Personifikation zugrunde liegt und andere geringfügige Varianten dieser Art. Die verschiedenen Schreibungen von Wörtern, bei denen neben anderen Tendenzen auch die unverkennbare Absicht hervortritt, veraltete Orthographierungen durch die entsprechenden modernen zu ersetzen, sind ebenfalls im Variantenapparat nicht verzeichnet. Es handelt sich um Fälle wie "harken" und "hearken"[1], "foregone" und "forgone", "reflection" und "reflexion"[2], "helpmete" und "helpmate", "blé" und "blee"[3], "inclose" und "enclose",

[1] Über den Unterschied in der Schreibung "harken" und "hearken" sagt das O. D.: "The spelling *harken*, which agrees with that of Hark, and is at once more regular and of earlier standing, is the accepted one in modern American Dictionaries, and is preferred by some good English writers; but in current English use it is much less frequent than hearken".

[2] Murray bemerkt im O. D. über die orthographischen Varianten "reflection" und "reflexion": "The etymological spelling with x is the earliest, and is still common in scientific use, perhaps through its connexion with reflex; in the general senses the influence of the verb has made the form with ct the prevailing one".

[3] Die Schreibung "blé" findet sich nicht im O. D. verzeichnet.

"immoveable" und "immovable", "gray" und "grey" in "A Drama of Exile", "thro'" und "through", "tho'" und "though", "'neath" und "beneath", "enow" und "enough", "o'" und "of", "stedfast" ("stedfastness") und "steadfast" ("steadfastness"), "piney" und "piny", "vallies" und "valleys", "'parted", "'gainst" in "The Seraphim".

Eine besondere Kategorie der rein formalen Änderungen, die im Variantenapparat nicht angeführt werden, bilden bei E. B. B. die Bezeichnungen der Vollmessungen. In den ersten Fassungen konstatieren wir das Bestreben die Vollmessungen der Partizipialendungen dem Leser schon auf dem Papier rein äußerlich anzudeuten. In späteren Versionen sind diese Vollmessungszeichen meistenteils beseitigt. Nebenbei sei bemerkt, daß die Dichterin bestrebt war die sehr reichlichen Vollmessungen später durch Änderung des Wortlauts entbehrlich zu machen, wofür sich besonders in "The Seraphim" (z. B. v. 104 ff.) zahlreiche interessante Beispiele finden. Mit dieser Tendenz hängt auch zusammen die häufige Änderung der archaischen Verbalformen auf "-eth" zu "-es" wie :"trembleth", "avengeth" etc. (Siehe Varianten.) Zu bemerken wäre noch, daß diese Unterdrückung von archaischen Formen in den neueren Versionen nicht konsequent durchgeführt ist. Auch die Apokope findet in den Erstfassungen (besonders bei "The Seraphim") häufige Verwendung gegenüber den späteren Druckstufen.

Die Besserung schlechter Reime — bekanntlich ist die Reimbehandlung einer der schwächsten technischen Punkte bei Elizabeth Barrett Browning — ließen sich die Fassungen letzter Hand ebenfalls in besonderem Maße angelegen sein, wofür der Variantenapparat verschiedene Beispiele liefert.

Überhaupt ist der Gebrauch des Wortes "blee" im modernen Englischen sehr selten. Murray sagt: "it has been used by one or two modern poets". Die einzigen Beispiele, welche das O. D. für die Verwendung dieses Wortes im 19. Jahrhundert anführt, sind den "Poems" 1850 unserer Dichterin und dem "Blackwood's Magazine" 1834 entnommen. Vergleiche dazu Jiriczek: Varianten zur „Viktorianischen Dichtung", "The Romaunt of the Page", Strophe 20, 8. Dye (in seiner Diss.) vermerkt "blee" resp. "blé" nicht in der Liste archaischer und seltener Wörter, die E. B. B.s früheren Gedichten entstammen.

II.

A. Die Textentwicklung des Dramas "The Seraphim" (1838).

Vorbemerkung:

Äußere Einteilung und Szenarisches.

In der mittleren Druckstufe (*C*) fehlt das vor dem Motto stehende "Part the First".

Das griechische Motto, das in *A* zunächst kommt: "Σῳ δε θρονῳ πυροεντι παρεστᾶσιν πολυμοχθοι Αγγελοι — Orpheus" ist in *C* ausgelassen. Dagegen blieb das Zitat aus Giles Fletcher in der zweiten Version erhalten und wurde auch unverändert in die Letztfassung *W* übernommen. Die letzte Druckstufe wiederholt beide Zitate (das griechische vollständig mit Akzenten versehen).

Die szenarische Einleitung zum ersten Teil des Dramas weist in *C* eine beträchtliche Kürzung auf. Da die in der Urfassung stehende Bemerkung: "*There stand the Seraphim. Ador the Strong has unfurled the thunder-cloud of his wing; but Zerah the Bright One lingers still, now looking backward to his heavenly habitation, and now upward to his brother's face*", welche ein ganz anschauliches Bild der Situation entwirft, in *C* ausgelassen ist, so mußte um das Verständnis der beiden auftretenden Personen, Ador und Zerah, zu erleichtern, notwendigerweise eine kurze Charakteristik derselben angefügt werden; für *A:* " ... *except the two Seraphim Ador and Zerah*". steht in *C:* " ... *except the two Seraphim, Ador the Strong and Zerah the Bright One*".

Auch diese Fassung genügte noch nicht; *W* erfuhr eine Textänderung zu:

"[*It .. Crucifixion; and the Angels of heaven have departed towards the Earth, except the two Seraphim,* ADOR the Strong *and* ZERAH the Bright One.

The place is ... shut Heavenly Gate.]"

Die zwei Zitate, welche in *A* dem zweiten Teile vorangehen, fehlen in *CW* ebenfalls; es sind das eine Stelle aus Chrysostomus:

"Ετερως γαρ ουκ οιδα φιλεῖν, ἀλλ' η μετα του και την ψυχῆν εκδιδοναι την εμαυτου".

und die schönen Verse aus Spenser:

"O blessëd Well of Love! O Floure of Grace,
O glorious Morning Starre! O Lampe of Light!
Most lively image of thy Father's face,
Eternal King of Glorie, Lord of Might,
Meeke Lambe of God!"

Diese Unterdrückung der Zitate in späteren Fassungen der Frühwerke E. B. B.'s steht im Einklange mit ihrer auch sonst zu beobachtenden Neigung die in den Jugendwerken reichlich verwendeten Zitate wegzulassen; denn in ihren wichtigsten späteren Werken finden sich solche selten. Mit ihrer größeren Selbständigkeit verschwindet auch dieses äußere Zeichen der Abhängigkeit von fremden Vorbildern fast völlig.

In der szenarischen Einleitung zum zweiten Teil fehlt das unnötige und der Kürze solcher Angaben widersprechende: "*The place is*"; in *CW* lesen wir ganz kurz:

"*Mid-air, above Judæa*".

Die Worte, welche nach dem noch in der Urfassung hinter *W* 896 befindlichen (in *C* fehlenden) Einschnitt standen, sind mit dem Verse 852 der *W*-Fassung: "The light is riven" dem Ador zugeteilt; in *A* und *C* sprach sie Zerah. Parallel damit geht natürlich der Personenwechsel in *W* 863 und 867; mit demselben Verse beginnt aber zugleich wieder die regelmäßige, in allen drei Variantenstufen übereinstimmende Reihenfolge der Personen.

W 2—3[1] *A* Beside this gate of heaven we stand alone.
Zerah. This gate of *heaven*!
Ador. Our brother hosts are gone —
CW Beside this gate of heaven we stand alone.
Zerah. Of Heaven!
Ador. Our brother hosts are gone —

Der Wegfall der unnötigen Wiederholung in vorstehender Responsion läßt das unbetonte Wort "Heaven" mehr hervortreten, wodurch die künstliche Hervorhebung der Stelle durch den Druck sich erübrigt.

W 4—8 *A* *Zerah.* Are gone! the golden harps, as ne'er before,
Still burning from our claspëd motion
And tunëd breath of rapt devotion,
Lie without a touch or tone
CW *Zerah.* ... Are gone! (*W* Are gone before)
Ador. And the golden harps the angels bore
To help the songs of their desire,
Still burning from their hands of fire,
Lie without touch or tone

Ohne Zweifel zeigt diese *CW*-Version den Vorzug größerer Klarheit und Verständlichkeit; auch beseitigt sie die schwülstigen (formell durch Vollmessung gezwungenen) Wendungen "claspëd motion" und "tunëd breath". Die Weglassung von "This gate" verlangt in *C* die Hinzufügung

[1] Der Verszählung liegt der 'Textus receptus' zugrunde; "Poetical Works" in one volume by Kenyon: pag. 78—92.

von "Are gone" um das Versmaß nicht zu stören. Dadurch wurde es möglich Ador die folgenden Verszeilen in den Mund zu legen und so Zerah in feiner Weise zu charakterisieren, welcher anfangs nur die Rolle des geduldig lauschenden Zuhörers spielt und nur bestätigend in die Rede seines Genossen einfällt. Zu diesem Zwecke wurde auch in *C* eine neue Verszeile eingeschoben, in der Zerah wiederum den letzten Vers seines Begleiters aufnimmt und sagt:

Silent upon the glass sea-shore!

Dadurch wird die Unregelmäßigkeit in der Reihenfolge der sprechenden Personen gegenüber *A* ausgeglichen.

Der in seiner Unklarheit störende Vers *C* 8:

Or canopy of angel wing,

fehlt in der Fassung letzter Hand.

W 11—14 lautet in der Urversion:

The shadow without form, that resteth on
The broad and crystal sea

Dafür steht in *C* die ausdrucksvollere Wendung:

The shadow without form, that meets
The edges of the crystal sea — welche "resteth"

beseitigt und die Ausdrucksweise "broad and crystal sea", deren beide Epitheta ornantia wenig zusammenpassen, leicht vermissen läßt. Diese Verse erscheinen im 'Textus receptus' nochmals in einer klareren und strafferen Darbietung:

W There the Shadow from the throne
Formless with infinity
Hovers o'er the crystal sea
Awfuller than light derived,

W 15—16 Der Vers:

And red with primal heats whereby all life hath lived

erfuhr eine Umformung zu den zwei Versen, welche wenig bessern:

C And red with all those primal heats,
Whereby all life hath lived.
W And red with those primæval heats
Whereby all life hath lived.

W 17 *C* Our visible God, our heaven, and we
Go thus!
Thus, now; unpausingly

Das wenig glückliche "Our visible of God" der *A*-Fassung ist so beseitigt ohne jedoch den Versen mehr Schwung und Inhalt zu geben; die entsprechende Stelle in *A* hatte geheißen:

Our visible of God! our heaven! and we
Go thus!
Thus, now, beloved! unpausingly.

Ihr entspricht in *W* die prägnante Wendung:

Zerah. Our visible God, our heavenly seats!
W 19 *C* Cherub and seraph, powers and virtues, all,

das in der Zweitfassung eingeschoben ist, bildet eine nähere Ausführung zum vorhergehenden Verse der *A*-Version:

W 20 *AC* hath
W has

(ebenso *W* 238, 275.)

Die folgenden Verse *W* 22—32 lauten im Urtext:

A Th' immeasurable space seems magnified
With that thick life; whereof we nought retain
In vision, save the pale and eddying fall
Of wings innumerous, brightly crossed
By lines of hair that hath not lost
The glitter of the God-smile shed
Last, on bowëd angel's head!
And gleamed between by hands that fling
Homages like upward rays,
From constant habitude of praise
And high instinct of worshipping.

Dieser Stelle entsprechen in *C* die v. 24—34, welche wesentliche Verbesserungen aufweisen, aber in der Letztfassung *W* nochmals teilweise Änderungen erfuhren:

C Immeasurable space spreads magnified
With that thick life, along the plane
The worlds slid out on. What a fall
And eddy of wings innumerous, crossed
By trailing curls that have not lost
The glitter of the God-smile shed
On each bowëd angel's head!
And gleamed between by hands that fling
Up homage, like retorted rays,
From high instinct of worshipping,
And habitude of praise.

Durch die Auslassung von "constant", das neben "habitude" logisch überflüssig erschien, wurde ein markanter Abschluß der ganzen Versreihe erzielt. Die Druckstufe *W* besitzt für die drei Verse:

C On each bowëd angel's head!
And gleamed between by hands that fling
Up homage, like retorted rays,

den Vorzug besseren harmonischen Flusses; ferner ist die Vollmessung beseitigt. Es lautet dann *W*:

On every prostrate angel's head!
What gleaming up of hands that fling
Their homage in retorted rays,

zu *W* 38. Der in *AC* folgende Vers:

(Late unhearing, still unseeing)

der nur retardierend wirkt, verschwand in der letzten Druckstufe.

W 40 *AC* And trembling at its proper being,
W And trembling at its new-found being,

ein Ausdruck, der sicher als origineller gelten darf.

W 41 *AC* Did waken at our feet.
W Awakened at our feet.

Die Umänderung war wohl veranlaßt durch die hier zwecklose Umschreibung des Hauptverbums.

W 42 Das schwache:
Zerah! stand not lingeringly

der Urfassung erfuhr die wenig bessere Umarbeitung

zu *C* Zerah, do not wait to see.
W lautet: Zerah, do not wait for seeing!

W 43 *AC* HIS voice — the voice that thrills us so
W HIS voice, his, that thrills us so

wodurch "His", entsprechend dem rhetorischen Ton auch den metrischen Iktus erhielt.

W 48 Nach v. 47 erfolgte in der letzten Druckstufe die Einschiebung
In hierarchical degree,

welche auf die Einteilung der himmlischen Wesen in die bekannten biblischen Rangstufen hinweist.

W lautet: I stood the nearest to the throne
In hierarchical degree,

W 50 Der schlecht gelungene Vers
A And whether I was shook

wurde in *C* zu: And whether I was moved alone, reimend mit der folgenden, unverändert aus *A* übernommenen Verszeile:

By the storm-pathos of the tone
W 53 *W* Or whether (Or that *AC*) the subtle glory broke
W 59 *A* But I who years agone
Stood upright while th' eternal Breath did move

In *C* ist das unbestimmte und zudem ungebräuchliche "years agone" durch die genauere Angabe "at creation" ersetzt:

C But I, who, at creation, stood upright
And heard the God-Breath move,

W 61 *A* "Let light be" steht gegenüber das bestimmtere *CW* "Be there light". Die biblische Wendung: "Let there be light" ist weder in *A* noch in *CW* genau wiedergegeben. In *CW* "Be there light" fällt auf "light" der erforderliche Iktus.

W 62 ff. Die Erstfassung:

Now fell down tremblingly,
My face upon the pavement floor,
Without the praise that evermore
In music gusheth there!
As if mine immortality
O' erpowered by God's eternal were!

hat in der mittleren Stufe eine wesentliche Kürzung erfahren, die trotz ihrer prägnanteren Ausdrucksweise steif und unklar erscheint:

Now fell down tremblingly (*W* shudderingly),
My face upon the pavement where I towered;
As if that mine immortal were o' erpowered
By God's eternity!

W zeigt eine Vereinfachung der Konstruktion, welche auch der Klarheit des Ausdrucks zugute kommt;

W 64—66 lauten:

My face upon the pavement whence I had towered,
As if in mine immortal overpowered
By God's eternity.

W 67 Die Rede Adors wird in *CW* durch die Aufforderung Zerahs unterbrochen:

Let me wait! — let me wait! —

Dafür stand in der Urfassung:

Thou — wherefore dost thou wait?

W 68 ff. Die Stelle der Erstfassung (*A* 69—75):

Oh! gaze not backward, brother mine;
The deep love in thy mystic eyne
Deepening inward, till is made
A copy of the earth-love shade —
Oh! gaze not thro' the gate!
God filleth heaven with God's own solitude
Till all its pavements glow!

hat in *C* eine stärkere Kürzung erlitten, indem die inhaltlich und formell mangelhaften und äußerst unklaren Verse *A* 70—72 wegfielen; die *C*-Version heißt dann:

Oh, gaze not backward thro' the gate!
God fills our heaven with God's own solitude
Till all its pavements glow:

Der erste dieser drei Verse lautet in *W*:

Nay, gaze not backward through the gate!

Die Verwendung von "Nay", welche dem Verbote Nachdruck verleiht, leitet den Satz gewichtiger ein.

W 74—75 Das ungewöhnliche "Should behold" in v. *AC* 77 fand in *W* Besserung zu "Shouldst".

W What if thou, in gazing so,
Shouldst (*AC* should) behold ...

W 77 Die auch in der zweiten Druckstufe unverbesserte Wendung von *A*:

And that the one to which we press

erscheint im 'Textus receptus' im Wortlaut:

W Even that to which we dare to press
W 82 *AC* Without a language ...
W Without language ...; parallel dazu
W Without music für
AC Without a music in v. 83.
W 84 *CW* And set the adoration free,

tritt an Stelle des kakophonischen

A And set th'adoring free;
W 87: *A* God - stricken, in seraphic agony! — —

dafür das wenig klare

CW God - stricken to seraphic agony.

W 97 Für *A* My words have mirrored dread!

tritt ein die Wendung:

CW My words have imaged dread.
A Meekly hast thou bent thine head,
And o' er each droppëd lid, hast bowed
Another broader silver cloud,
A languid wing — as if the glory
Of the God - throne were before thee!

In *C*, das unverändert in die letzte Fassung übernommen ist, wird auch die Vollmessung von "droppëd" und der schlechte Reim "glory" — "before thee" vermieden:

CW Meekly hast thou bent thine head,
And dropt thy wings in languishment:
Overclouding foot and face,
As if God's throne were eminent
Before thee, in the place.

W 104—105 *W* O loving spirit and meek, dost thou fulfil
The supreme Will.

zeichnet sich durch Prägnanz aus vor der längeren Fassung:

AC O loving spirit and meek, dost thou fulfil
All motions of the one pre-eminent Will

Die Unterdrückung der daran sich anschließenden Verse *C* 108—109:

Which stirreth unto will and act our natures
As human souls do stir the fleshly creatures.

opfert einen nicht uninteressanten metaphysischen Zug, der jedoch nur im Zusammenhange der Darstellung verständlich wird.

W 117 *AC* Pale with excelling light!
W intensiver: Pale with the light of Light,

W 125 In *CW* bewirkt die Auslassung des Flickwortes "still" einen weit besseren harmonischen Fluß des Verses als in *A*:

Love still is round, beneath, above thee —

W 130—139 Die *C*-Version (v. 134—147) lautete:

Of earth, the God - create and beautiful?
[*A* Of earth, the God - create, the beautiful?]
From whence the sweet sea-music hath its birth,
And vernal forests lift their leaves in tune
Beneath the gracious, water - leading moon?
Where every night, the stars do put away
Meekly its darkness dull,
And look their spirit-light into the clay?
Where every day, the kingly sun doth bless
More lovingly than kings,
And stir to such harmonious happiness
All leafed and reeded things,
It seems as if the joyous shout which burst
From angel lips to see him first,
Had left a silent echo in his ray?

Die verkürzte *W*-Fassung der Verse 130—139 heißt:

Of earth, the God-created and God-praised
In the hour of birth?
Where every night the moon in light
Doth lead the waters silver-faced?
Where every day the sun doth lay
A rapture to the heart of all
The leafy and reeded pastoral,
As if the joyous shout which burst
From angel lips to see him first,
Had left a silent echo in his ray?

Der Vorzug der Version letzter Hand gegenüber der mittleren Druckstufe *C* ist ohne weiteres ersichtlich. Durch große Konzision des sprachlichen Ausdrucks und Straffheit der Gedankenfolge stieg auch der künstlerische Wert der ganzen Schilderung nicht unerheblich; auch der Sinn erscheint klarer und bestimmter.

Dasselbe gilt für die sich anschließenden Verse *W* 140—143, nur daß die Tendenz der Kürzung sich hier noch weit stärker geltend macht; *C* umfaßt acht Verszeilen:

Of earth — the God-create and (*A* but) God-accurst:
Where man is, and the thorn:
Where wind and waves have borne,
Where sun and star can roll,
No tune, no shining to the human soul:
Where Eden's lapsing rivers all are dry,
And in their stead, do flow perpetually,
Do flow and flow hot streams of human tears —

denen in *W* nur die Hälfte Verse entsprechen:

Of earth — the God-created and God-curst,
Where man is, and the thorn
Where sun and moon have borne
No light to souls forlorn:

Wenn auch hier der Vorteil der Prägnanz anerkannt werden muß, so ist dennoch der Wegfall der poetisch wertvollen Schilderung der fluchbeladenen Erde zu bedauern.

W 145: *A* Its spiral leaves and fruit; but in its stead
CW Its spiral leaves and fruitage, but instead
W 146 *CW* yew-tree für *A* cypress

In *W* 148—149 haben wir die uns noch öfters begegnende Ausschaltung des nichtssagenden "very", dessen Anwendung im vorliegenden Zusammenhange tatsächlich "a mere affectation, and totally unidiomatic" ist, wie die "Quarterly Review" von 1840 tadelnd einmal sagte (cf. "A Drama of Exile"). Die Unterdrückung des "very" ermöglicht auch die sehr notwendige Aufnahme von "fear" aus v. 129, die zur Klarheit des Ausdrucks wesentlich beiträgt, aber trotzdem in der letzten Fassung wieder fehlt. Es lautet also

A Of earth, the very weak?
aber *C* A fear of earth, the weak?

Nach 148 der *W*-Stufe:

Of earth the weak,

ist noch eingeschoben die neue Zeile:

Made and unmade?

Die drei Verszeilen *C* 162—164:

[Where men that faint, do strive for crowns that fade;]
And stoop to clasp metallic heaps conveyed
From the green sward their delving labour scars —
When upright they might stand, and view the stars.

fehlen in *W* gänzlich; ein Grund dafür ist schwer zu ersehen; die Ausdrucksweise ist nicht dunkler, als sonst an vielen Stellen.

W 151: *AC* Where, having won the winning which they seek,
W Where, having won the profit which they seek,

Verursacht ist diese Variante wohl durch die wiederholte Verwendung des gleichen Verbums.

W 154 Für *A* unseeing eyes steht in
CW unwinking eyes

W 155—165 Auch die folgende umfangreichere Stelle erscheint in umgearbeitetem Wortlaute; die mittlere Variante (v. *C* 169—178) heißt, soweit sie mit *A* übereinstimmt:

Zerah. Of earth the terrible:
Where the blind matter brings
An awful potence out of impotence,
And all the spiritual prostrated lies,
Before the things of sense:
Where the strong human will saith 'ay' or 'no',
Because the human pulse is quick or slow —
Where stronger Love succumbeth unto Change,
With only his own memories, for revenge;
And where the fearful mystery —
Ador. Called Death?

A enthält für die letzte Verszeile der *C*-Version die schwache Wendung:

Where is the root of tears — the mystery woe;
And one yet fearfuller —
Ador. Thou meanest — Death.

Die Fassung letzter Hand lautet:

W *Zerah.* Of earth the bold,
Where the blind matter wrings
An awful potence out of impotence,
Bowing the spiritual things
To the things of sense.
Where the human will replies
With ay and no,
Because the human pulse is quick or slow.
Where Love succumbs to Change,
With only his own memories, for revenge.
And the fearful mystery —
Ador. called Death?

Der Abstand der *AC*-Fassung von der letzter Hand ist beträchtlich; die Änderung von "brings" zu dem viel plastischeren "wrings", die Unterdrückung der unklaren Wendung "all the spiritual" und der zwei Archaismen "saith" und "succumbeth" tragen im Verein mit der strafferen Fassung nicht wenig zur Klarheit der letzten Druckstufe bei.

W 166—167: Die vier Verse *A* 183—186 kehren in *C* wieder als v. 179 bis 180; die *CW*-Version:

> Nay, death is fearful, — but who saith
> "To die", is comprehensible.

dürfte trotz ihrer Prägnanz kaum den Vorzug verdienen vor dem hübsch ausgemalten Gedanken von

> *A* Nay! Death is fearful; but it hath
> A sound more comprehensible,
> More utterable by my speech
> Than even woe can teach!

W 168 Für *A That* fearfuller thou knowest well, in *CW* das klarere: What's fearfuller, thou knowest well,

W 169	*AC*	Tho' its utterance
	W	Though the utterance
W 172	*AC*	Its shadow of ill, long times ago,
	W	A shadow of ill, long time ago,
In *W* 174	*A*	And when it passëd, some who were

tritt an Stelle der vollgemessenen Endung von "passëd" das zweisilbige *CW* vanished.

W 178 ff.	*A*	*Ador.*	I am near thee. Thou hast seen This earth, whereof thy words have been?
		Zerah.	I have seen it, — I have trod, — When thrilling from the touch if God It flowëd from His hand along Its lustrous path with spheric song — Woeless, deathless, errorless! And fearless, angel feet did press
	[*C*		Then, fearless, angel feet might press]
(v. *W* 183)	[*W*		Unfearing, then, pure feet might press] The grasses brightening with their feet —

Die zweite Version ist zusammengezogen in sieben Verszeilen, die in Einzelheiten klarer, im ganzen kaum eine Verbesserung bringen; man vergleiche nur die gezwungene Wendung anstelle der einleitenden Frage; *C* wurde unverändert (ausgenommen v. 183) in *W* übernommen:

> *CW* *Ador.* I am near thee. Didst thou bear thee
> Ever to this earth?

Zerah. Before!
When thrilling from His hand along
Its lustrous path with spheric song
The earth was deathless, sorrowless.
Then, fearless, angel feet might press
[*W* Unfearing, then, pure feet might press]
The grasses brightening with their feet,
W 191 *A* Askest thou? I fear — I fear —
To look upon it now!

Die Unterdrückung der matten und ausdruckslosen Wendung "Askest thou?" ist ein entschiedener Vorzug der zweiten Druckstufe, welche noch an feiner psychologischer Färbung und plastischer Ausmalung gewinnt durch die Fragewendung Zerahs:

CW Nay! or wherefore should I fear
To look upon it now?
W 194 *A* Only in the picturings
CW Only in depicturings
W 195 *AC* Of angels sent on earthward mission!
W Of angels from an earthly mission, —
W 196 *AC* e'en *W* even
W 198 *CW* Back to us in that transition,

dafür hieß es in *A*:

Back to us from earthly vision,

(vergl. dazu die Änderung in *W* 195 und 214.)

W 202 Für *C* Then thou wert not ...
W Then thou wast not ...
W 204 Für *CW* In visionary pomp to sweep
stand in *A* In pomp of dreams to sweep

W 207—208 Anstelle der Urfassung:

A The clear calm starlight dimming,
All except one secret star,

weist der *CW*-Text einen Wortlaut auf, der sicher keine Verbesserung darstellen dürfte:

Though thou art so tender? — dimming
All the stars except one star
W 211 *A* While deep response o'er earth's own mountains ran, —
CW While deep response from earth's own mountains ran,

die letztere Fassung gibt sinngemäßer die Richtung des von der Erde zum Himmel emporsteigenden Klangs an.

W 212 *A* "Peace on earth — goodwill to man!"
CW "Peace upon earth, goodwill to man."

Vergl. dazu "Peace upon earth" in *W* 225.

W 214 Die Vertauschung von "earthward" mit "earthly" in

CW: And those (*AC* they) who from that earthly mission are,

läßt sich kaum als eine unbedingte Besserung ansprechen; "earthly" ist zwar klarer, aber matter als das kühne "earthwards".

W 219 *A* The while they sang it, on their spirits strong;
C The while they sang it, on their natures strong;
W What time they sang it, on their natures strong,

W 223 *AC* Into that (*W* the) low and tender music, keeping

W 230—231 Die pleonastische Ausdrucksweise von:

A ... Can it be? —
And is it sooth that earth retains a tree

mußte in der zweiten und dritten Variantenstufe der kürzeren Wendung:

CW ... Can it be
That earth retains a tree weichen.

Die Einfügung des Artikels in v. 233 erreicht einen leichteren Fluß der Verszeile:

AC By breathing of His voice, ...
W By the breathing of His voice, ...

W 236 Die Änderung von:

A Its shadow lies on *Him* — zu dem volleren
CW Its shadow on his head is laid.

verleiht der ganzen Stelle eine plastischere Färbung und ermöglicht den Reim mit dem Versschluß "fade" in *W* 233.

Die folgenden Verse der *A*-Version (v. 258—265), welche in ihrer Konzeption sehr matt ausgefallen sind und keinen wesentlichen Gedankenfortschritt in sich schließen, fehlen in *CW*. Zudem mögen eine Anzahl von formellen Mängeln, so unter anderem die abermalige Verwendung von "very", zu ihrer Unterdrückung beigetragen haben:

Zerah. Beloved, beloved! thy words are very dim!
A shadow laid on Light!
A curse its presence giving
To th' ever Blest?
Ador. Yea! Death, to th' Everliving!
Zerah. But death that nears Him must forgo
Itself — its own essential rest;
And into life's emotion grow ..

Die sich unmittelbar daran anschließenden Verse *W* 237—241, welche in der Erstfassung lauteten:

A But what if He, the crownëd Son,
Hath left his crown upon his throne, —
Hath walkëd earth in Adam's clay,
Eve's serpent to confound and slay —
Zerah. In clay — in clay!

erfuhren eine Umformung zu *C*:

For He, the crowned Son,
Hath (*W* Has) left his crown and throne, —
Walks earth in Adam's clay,
Eve's snake to bruise and slay —
Zerah. Walks earth in clay?

welche neben der Beseitigung der vollgemessenen Endsilbe von "walkĕd" auch die zweimalige Wiederholung von "Hath" am Versbeginn vermeidet. Die folgende Schlußwendung "Walks earth in clay?" tritt viel plastischer und wirkungsvoller für die zweimalige matte Aufeinanderfolge von "In clay" der ersten Variantenstufe ein.

W 242—243 *A* And walking in the clay which He created,
Shall thro' it touch the death? —

Um die ungewöhnliche Wendung "the death" zu vermeiden, wurde bereits *C* umgeändert zu:

And walking in the clay which He created,
He through it shall touch death.

W 250 *W* Thine eyes are rolling a (*AC* in) tempestuous light

W 255 Für die Änderung von:

A The tremor of an unexpressĕd thought
zu *CW* ... of an inexpressive thought

war die Beseitigung der Vollmessung von "unexpressed" maßgebend.

W 260—261 *A* Some lightning from the Throne — or flashed abroad
Some Eden-guarding sword —

ist ersetzt durch:

C Some lightning from the Throne — or showed the Lord
Some retributive sword —

eine Änderung, welche in der Endversion unverändert beibehalten ist, obwohl sie keinerlei bemerkenswerten Vorzug darstellt.

W 277: *A* Mournful and weak and soft yet holy round it —

Ob die Wahl der Epitheta in:

CW Mournful and weak yet innocent around it,

als eine wesentliche Verbesserung betrachtet werden darf, ist zweifelhaft.

W 285 Der unklare und stilistisch recht wenig ansprechende Wortlaut von:

A For cruel ones who smote it into woe —

erscheint in den beiden letzten Stufen als

CW For traitors who consigned it to such woe —

W 303 *W* Which sweeps there with an exultant sound
gegenüber *C* Which sweeps there with exultant sound

darf kaum als eine verstechnische Verbesserung gelten.

W 304 *A* To lose its life in the reachĕd ground!

Die steife Ausdrucksweise dieses Verses weicht in *CW* der anschaulicheren Fassung:

To lose its life as it reaches the ground.

wo zudem noch die Vollmessung von "reached" unterbleibt.

W 306—307 *A* To mine inward vision waxeth dim
The shining seat of my heavenly birth —
CW Away from mine inward vision swim
The shining seats of my heavenly birth,
W 311 *C* To me, as trodden by His (*W* his) feet?

Die Verbalform "trodden" steht wiederum für eine Vollmessung von:

A To me, as touchëd by His feet?

Derselbe Änderungsgrund liegt vor bei der Ersetzung von "curst" durch "accurst" im folgenden v. 312:

A Will the vexëd, curst humanity,
CW Will the vexed, accurst humanity,
W 314 *A* A blessëd — yea! a holy thing,
CW A blessed, yea, a sacred thing
W 315 *CW* ministering für die Apostrophierung
A minist'ring

W 321 Die matten Schlußworte Adors:

A My wings with thine! At once we go
To see the Holy in his woe!

sind in der zweiten Fassung zusammengezogen zu dem einen Vers:

One love is bearing two along.

dessen prägnante Kürze mit der starken Betonung von "One love" psychologisch sehr fein wirkt, da er in verstärkter Form den Schlußvers "The love is bearing me along" der unmittelbar vorausgehenden Rede Zerahs wiedergibt, welcher sich seiner Schnelligkeit und Stärke laut rühmt. Diesen Worten Zerahs gegenüber betont auch Ador nachdrücklich, daß er die gleiche Liebe im Herzen trägt wie sein Genosse. Die Gegenüberstellung von "One" und "two" ist freilich nicht recht glücklich, daher erhielt in der Letztfassung die Wendung "... bearing us along" den Vorzug; die nochmalige Nebeneinanderstellung der drei Druckstufen:

A The love is bearing me along. —
C One love is bearing two along.
W One love is bearing us along.

läßt die allmähliche Verbesserung der Ausdrucksweise klar erkennen und zeigt, wie erst in *W* der volle Ausklang, den der Abschluß des ersten Teiles erforderte, erreicht wurde.

W 335—336 *A* Thy very wings that lately flung
In heavenly airs, an outline clear,
Flicker in their glory here;

Diese drei Zeilen erscheinen in der *CW*-Stufe als:

Thy very wings that lately flung
An outline clear, do flicker here

deren Vorzug in der viel klareren Kontrastierung beruht.

W 338 Die beiden in *A* folgenden Verse:

The weights of earth around us lying,
Our breath comes heavily like sighing;

sind in der zweiten und dritten Druckstufe weggefallen, da sie dem Inhalte kein wesentliches Moment hinzufügen; diese Weglassung bedingte das Verschwinden von "And" in *CW* am Anfange des nächsten Verses (v. 339):

A And in these strange contrasting glooms,

W 343—344:

A *Ador.* Dost thou see? dost thou see?
Zerah. Yea! our heaven's bright company —
CW *Ador.* Dost thou see?
Zerah. Even so; I see
Our empyreal company,

Die folgenden Verse [347] 348—351 in:

A The circle upon circle, tier on tier —
The perpendicular sea, whose rampant whiteness
Stands fixed, because the sudden wind drops low —
The sea of living Ones, afar, anear,
Above us, and around!

haben in *C* eine stärkere Umarbeitung erlitten, welche verschiedene mißglückte Ausdrücke verbesserte und vereinfachte, aber wohl kaum mehr Klarheit und Anschaulichkeit erzielt:

C The circle upon circle, tier on tier —
Piling earth's hemisphere
With heavenly infiniteness;
Above us and around, —
Straining the blue horizon like a bow:

Für den letzten Vers heißt es in:

W Straining the whole horizon like a bow:

eine fragwürdige Besserung des Ausdrucks!

W 358—363 Die folgenden drei Variantenstufen geben ein anschauliches Bild von der intensiven Verbesserungstätigkeit unserer Dichterin; die Urfassung lautete:

Hath not the changēd Earth
A voice enough, of her own change, for thee —
Whose voice is in her waters, moaning ever
In every azure sea and silver river,
And all her leaping rills

That break abruptly from their forcēd mirth,
With a long sigh across the pastoral swards? —
Be satisfied! I see her vales, ungreen
Where steps of man have been!
Her thunder-riven hills —

Diese Druckstufe ist in der mittleren Textstufe um zwei Zeilen gekürzt; auch war für die Wahl der neuen Variante das Streben nach Klarheit und Konzision der Ausdrucksweise maßgebend:

C Doth not the changed Earth
Speak loud enough of change and jeopardy
Without my witness? Her least rills
Do break abruptly from their forced mirth,
With a long sigh across the pastoral swards.
Be satisfied: I see her vales, ungreen
Where steps of man have been;
Her thunder-riven hills,

Mit den beiden Zeilen der Urfassung:

Whose voice is in her waters, moaning ever
In every azure sea and silver river,

kam freilich eine poetisch feine Stelle in Wegfall.

Die *W*-Fassung hat folgenden Wortlaut:

Doth not earth speak enough
Of change and of undoing,
Without a seraph's witness? Oceans rough
With tempest, pastoral swards
Displaced by fiery deserts, mountains ruing
The bolt fallen yesterday,

die Vollmessung von "changed" in *AC* ist in der *W*-Version verschwunden; durch Weglassung nebensächlicher Gedanken und zu breit ausgefallener Details gewann die ganze Darstellung an Prägnanz und künstlerischer Abrundung, büßte aber manche ansprechende Einzelzüge ein.

W 364 *AC* piney *W* piny

Das O. D. bezeichnet die orthographische Variante "piney" als eine "erroneous form" für das gebräuchliche "piny".

W 373—380 Hier stimmen die beiden ersten Fassungen überein:

AC With an irrepressive passion,
Rising up, and witness making
To the earth-commingled pain
Of Him who stands (O patience sweet!)
In His own hand-prints of creation,
With human, bleeding feet? —

Einige Unklarheiten und wenig glückliche Stellen der Fassung erster und zweiter Hand sind in der dritten Druckstufe verbessert; die genauere und anschaulichere Ausmalung der Situation machte eine Erweiterung um zwei Verszeilen notwendig; es lautet dann *W*:

With an irrepressive passion
Uprising at once,
Rising up and forsaking
Its solemn state in the circle of suns,
To attest the pain
Of him who stands (O patience sweet!)
In his own hand-prints of creation,
With human feet?

W 382—383 In der *C*-Version steht vor v. 383:

O meek, insensate things,

die auch nach *W* übernommene ergänzende Beifügung:

Forms, spaces, motions wide,

welche die vorliegende Stelle unserem Verständnis näherbringt.

W 385 *AC* Instead of motive powers,
W Instead of vital powers,

W 387: Da anstelle von "motive" das ausdrucksvollere "vital" verwendet worden war, wurde um Wiederholungen zu vermeiden, das in der zweiten Variantenstufe gesetzte "vital spirit" zu "influent spirit" in *W* geändert.

W 388 Für *A* A motion calm as rest!
steht in *CW:* Submission calm as rest.

W 393 Die Fassung *CW*:

Glooms, stagnantly subsiding,

bietet in ihrer poetischen Komposition einen entschiedenen Fortschritt gegenüber der wenig klaren Urfassung:

Broad glooms! 'neath masses, hiding,

W 400 *W* lightnings in "That wait your lightnings in cloud-cave" für den Singular der beiden ersten Stufen paßt entschieden besser.

Die Verse *W* 412—24 haben eine stärkere Umarbeitung und Ausschmückung erfahren; *A* lautete:

... I have thrown
One look upon that earth — but one —
And therewithal was sought and seen
Where her grasses showëd green,
Streaked with fairest flowers that grew;
And among her trees was hidden
Some remembrance of her Eden,
Wept over by the dew.

Belovĕd! He is not there!
Flowers, grasses are too dull to bear
Feet, before which, bowed adown,
I fain would quench my starry crown
Upon the wormy clay.

Die zweite Fassung zeichnet sich besonders aus durch die wohlgelungene poetische Ausmalung und Schilderung der Natur. Eine Reihe matter und leichtentbehrlicher Wendungen wurde unterdrückt und damit zugleich ein strafferes Satzgefüge geschaffen, das wiederum bedeutend beitrug zur Klarheit des Gedankenausdrucks. Es lautet dann die Stelle in der mittleren Textstufe *C*, die bereits mit wenig Abweichungen den Wortlaut der Endfassung zeigt:

... I have thrown
One look upon earth — but one —
Over the blue mountain-lines,
Over the forests of palms and pines;
Over the harvest-lands golden;
Over the vallies (*W* valleys) that fold in
The gardens and vines —
He is not there!
All these are unworthy
His (*W* Those) footsteps to bear, —
Before which, bowing down,
I would fain quench the stars of my crown
In the dark of the earthy.

Zu "earthy" für "earthly" bemerkt das O. D.: "earthy 6 — Dwelling or existing on the earth; characteristic of earthly as opposed to heavenly existence. Now only ... in the Biblical phrase *of the earth, earthy*."

W 433—435 *A* ... None
Of those places sweet and lone
Are dull enough to fit His pain!

Die mittlere Fassung beseitigt zwar den unkorrekten Reim "none" — "lone" durch einen nur wieder unkorrekten, ersetzt aber die beiden schmükkenden Beiwörter durch das recht nüchtern klingende:

C ... None
Of those places gazed upon,
Are dull enow to fit His pain.

Der 'Textus receptus' weist nur im letzten Vers eine weitere Änderung auf:

W ... None
Of those places gazed upon
Are gloomy enow to fit his pain.

Über die beiden Varianten "enough" und "enow" gibt das O. D. folgende Auskunft: "Now only archaic and dialectal. ... in many dialects, though not in all, the word *enough* (or its local equivalent), is employed in the singular and in the adverbial uses, while *enow* serves for the plural. In 18th century this distinction was recognised (e. g. by Johnson) as standard English; now, however, *enow* is in the literary use entirely superseded, except as an intentional archaism, by *enough*." Der Gebrauch von "enow" findet sich nach den Zitaten des O. D. nicht selten bei Scott, Wordsworth, Byron, Southey, Morris.

Den v. 438—440 der *W*-Version entsprechen in den Fassungen *AC* die Worte:

She hath given back again,
Instead of flowers, the thorn;
Instead of sylvan calms, the human scorn.

Die Einsetzung von "myrtle" für das allgemeine "flowers" und die Verwendung von "for" für "instead" machen die *W*-Fassung ausdrucksvoller und geschmeidiger; der Archaismus "hath" wurde diesesmal nicht beseitigt:

W She hath given back again,
For the myrtle — the thorn,
For the sylvan calm — the human scorn.

Die Verse 442—446 erfuhren in *C* eine durchgreifende Neubearbeitung, welche bereits in der Hauptsache den Wortlaut der letzten Fassung repräsentiert und die höchst unklare und preziöse Ausdrucksweise der Urfassung *A*:

Could its throne remain,
(These very clouds are motioned by our breath —)
And fade not to a dream, when He
Touchëd it? —

zu bessern streben. In *C* finden wir die plastischen Verse:

Temple and tower,
Palace and purple would droop like a flower,
(As [*W* Or] a cloud at our breath)
If He neared in His (*W* his) state
The outermost gate.

Der Versbeginn mit "Or" in "Or a cloud at our breath" (v. 444) fügt sich sinngemäß an die beiden vorausgehenden Verszeilen an.

Daran schließt sich unmittelbar an eine Änderung der Verse 446—447:

A Ah me! ah me!
The victim seeks no throne! —
CW Ah me, not so
In the state of a King (*W* king) did the victim go!

W 451 Der Urtext dieser Stelle füllte zwei Verse aus:

A God! man! Thou hast forgone
Thy throne in each!

CW bilden nur eine einzige Verszeile ohne irgendwelche Textänderung.

W 452 *A* *Zerah.* Ador! thine eyes behold Him?
Ador. Yea!

Durch Weglassung der entbehrlichen Anrede "Ador!" wird in *CW* die Hinzufügung von "below" an die Antwort Adors möglich, wodurch das Lokalkolorit an Genauigkeit und Anschaulichkeit wesentlich gewinnt:

CW *Zerah.* Thine eyes behold Him?
Ador. Yea, below.

In der zweiten Version ist in der übernächsten Zeile der schwache Vers

A 488: Downward, downward, with thine own:

ohne Schaden für den Zusammenhang weggefallen.

W 461—462 *A* And round about them sweep and press
Living multitudes, ...

erhielt in *CW* die anschaulichere Fassung:

And (fehlt *W*) round them blacken and welter and press
Staring multitudes, ...

W [469] 470—475
A With the living's pride
They stare at those who die: the streak
O' the cross's shade on brow and cheek,
Though falling there so wild and wide,
Being not dark enow to hide
A triumph upon both. —

Die *C*-Fassung dieser Stelle zeigt das Streben eine größere Anschaulichkeit in der Schilderung zu erzielen:

C With the living's pride
They stare at those who die, — who hang
In their sight and die. They bear the streak
Of the crosses' shadow, black not wide,
To fall on their heads, as it swerves aside
When the victims' pang
Makes the crosses creak.
W [When the victim's pang]
Makes the dry wood creak.

Letztere Wendung in *W* verdient in ihrer realistischen Schilderung des schmerzvollen Zuckens der Todesopfer am tönenden Kreuzesholze bei weitem den Vorzug vor dem Wortlaut der *C*-Stufe.

W 476—485

Auch die ergreifende Schilderung der regungslos unter dem Kreuze knieenden Frauengestalt erfuhr eine wohlgelungene poetische Ausmalung; die Urfassung in den Versen *A* 510 mit 518 lautete:

A woman doth
Kneel the mid cross under —
Meekly, with her lips asunder,
And a motion upon each,
Too fast to show or suffer speech —
With folded lids as close as sleep,
Yet not so tranquil — for the eyes
That dream within, have room to sweep
Drop after drop —

Dafür steht in *CW* die folgende poetische Ausgestaltung des Urtextes:

A woman kneels
The mi d cross under —
With white lips asunder,
And motion on each:
They throb, as she feels,
With a spasm, not a speech;
And her lids, close as sleep,
Are less calm — for the eyes
Have made room there to sweep
Drop on drop —

Auch die unmittelbar folgenden Verszeilen *W* 485 mit 499 erlitten eine beträchtliche Umformung.

A 518—529:

Ador. Weep blood — weep blood —
All women! yea! all men!
These water-tears are vain —
They mock like laughter!
Zerah. O passionate heaven-dweller!
Ador. Shall the flood
Of curses salt, whose foam is darkness, roll
Forward from' parted years —
And backward, from the terrible hereafter —
And upward, from the present's bitter spring —
Yea! downward, haply, from the Father-King,
To meet upon his soul?
And men weep only *tears*?

Unter den fünfzehn Verszeilen der zweiten Version, die dem *A*-Texte entsprechen, ist besonders die inhaltlich und formell gutgelungene Darstellung der Verse 507—510 hervorzuheben, die zu den ausdrucksvollsten des ganzen Gedichtes gehören:

v. *C* 499—513 (= *W* v. 485—499):

Ador. Weep? Weep blood,
All women, all men!
He sweated it, He,
For your pale womanhood
And weak (*W* base) manhood. Agree
That these water-tears, then,
Are vain, mocking like laughter!
Weep blood! — Shall the flood

v. 507 Of salt curses, whose foam is the darkness, on roll
Forward, on, from the strand of the decadent
(*W* storm-beaten) years —
And roll back (*W* And back) from the rocks of the
dreadful (*W* horrid) hereafter,
Roll up (*W* And up), in a coil, from the present's wrath-
spring;
Yea, down from the windows of Heaven (*W* heaven)
opening, —
Deep calling to deep as they meet on His soul, —
And men weep only tears?

W 500—504: *A* Mine Ador! it is all they can! Their being
And being's strength make issue but in those.
And what have they with power to interpose
Betwixt their mortal grief and their foreseeing,
Save those transparent drops? what other
Than such, to men belong?
What other gifts hath Adam left behind
To sow his earth withal — to buy fame, crown,
And beats of love, and oracles of song;
Or wear upon the cheek in going down
Beneath the arid sod?
Nay! seraph eyes, my brother,
Should gaze most starry kind,
When tears from mortal eyelids 'gin to fall!
They are but little drops — yet all
The lovingest man gives man!
Ador. Or God.

Dieser im Vergleich zu dem einfachen Inhalt äußerst gekünstelten und umständlichen Ausdrucksweise in den Worten Zerahs (in den Versen *A* 530—545) stehen in der zweiten und dritten Variantenstufe nur gegenüber die sechs kurzen Verszeilen, welche in ihrer Prägnanz die langatmige Urfassung leicht vermissen lassen; v. *C* 514—519:

Zerah. Little drops in the lapse!
And yet, Ador, perhaps
It is all that they can.
Tears! the lovingest man
Has no better bestowed
Upon man.
Ador. Nor on God.

W 505—516 lauten in *A*:

Zerah. All-givers need no gifts.
And if that voice said 'Give', its sound would slay
Immortals, and its echo sweep away
The universe it made. What seraph lifts
A song so subtly wrought,
It is not in His hearing, less than nought,
Or *is* more than a woman's weeping? So,
Words soft as tears, above thee would I speak,
Thou woman! weep thy woe!
I sinless, tearless — loving am, and weak!

Ador. Speak low — and not of love
Or human or angelic! ...

Die gedrängte Fassung der *CW*-Stufe läßt uns den Vorzug der umgearbeiteten Version gegenüber der Erstfassung ohne Schwierigkeiten erkennen. Das Niveau der künstlerisch-poetischen Empfindung und der Schilderung ist höher, der sprachliche Ausdruck kraftvoller, bestimmter und klarer, der harmonische Klang im Zusammenwirken mit dem abwechslungsreichen Versmaß ganz entschieden ein Fortschritt:

CW Zerah. Do all-givers need gifts?
If the Giver said "Give", the first motion would slay
Our Immortals, the echo would ruin away
The same worlds which he made. Why, what angel uplifts
Such a music, so clear,
It may seem in God's ear
Worth more than a woman's soft (*W* hoarse) weeping? And thus,
Pity tender as tears, I above thee would speak,
Thou woman that weepest! weep unscorned of us!
I, the tearless and pure, am but loving and weak.

Ador. Speak low, my brother, low, — and not of love
Or human or angelic! ...

W 526—528 lautete in *A*:

... For one
Is as a man who sinned, and still
Doth wear contrastingly the wicked will —

In *C* fehlt das ungebräuchliche und überflüssige "contrastingly", in *W* ist außerdem "sinned" durch "has sinned" ersetzt.

W 529 *A* Stamped inward, in the parting soul's disdain,
CW Tossed outward, in the parting soul's disdain,

Die recht dunklen Verszeilen *A* 572—573 mit dem sehr steifen und wenig wirkungsvollen Gegensatz von "life-worked passion" und "death-fixed calm":

The life-worked passion, and the death-fixed calm,
Lie coupled without mutual let or harm!

sind zugunsten der Klarheit in den beiden folgenden Druckstufen ausgefallen.

W 531—534

Die sechs Zeilen der Erstfassung:

Ador. And *one*! —
Zerah. Is also as a sinful man;
And yet (O marvel!) of a spirit clear
And white as angel brows from Adam's ban,
And trembling more with worshipping than fear!
The death upon his face
Is rather shine than shade,

sind in *CW* zu vier Verszeilen zusammengezogen, ohne daß das Ergebnis dieser Kürzung sonderlich an Klarheit gewinnt:

Ador. And one —
Zerah. Has also sinned.
And yet (O marvel!) doth the Spirit-wind
Blow white those waters? Death upon his face
Is rather shine than shade,

W 536 *A* He seemeth dying in a blessëd place,

In *CW* entsprang die Abänderung zu "quiet" der Absicht die Vollmessung von "blessed" zu meiden.

W 553 *AC* Though they are very still,
W Though they are still,

mit Ausschaltung des nichtssagenden "very", wie schon in einigen vorhergehenden Fällen.

W 559—560 *A* Or the deep deluge blindness, up toward
The place whence issued the creating word,

die poetisch ausgeschmückte Fassung der Druckstufen *CW* verdient entschieden den Vorrang vor dem *A*-Texte; sie lauten:

CW Or the deep deluge blindness, toward the place
Whence thrilled the mystic word's creative grace,
W 569 *AC* Not yet within their chambers lieth He,
W Not yet within those chambers lieth He,

Die v. 573—576 erscheinen ebenfalls in verändertem Wortlaut:

A But *now*, — in living pang —
A silentness doth hang
Upon the lips whose lightest word
Might in reverberate thunder roll abroad!
C But now, — a silence keeps. (Punkt in *C* wohl Druckf.)
(Not death's, nor sleep's)
The lips whose whispered word
Might roll the thunders round reverbrated
(*W* reverberated).

Die Zweitfassung mit ihrem anakoluthartigen Satzgefüge ist eindrucksvoller; die Endversion hat die den harmonischen Fluß der Verszeile fördernde Form "reverberated" für "reverbrated".

W 583 Die archaische Apokope in:

A Of th' unseen Light, th' essential God,

ist durch Fortfall des Artikels beseitigt in:

C Of unseen Light, essential God,

Um das Ungewöhnliche dieser Konstruktion zu ändern, wurde der Artikel in *W* wieder eingefügt:

W Of the unseen Light, the essential God,

Auch im folgenden v. *W* 584 ist die Apokope in:

A Rush in t' o' erwhelm the undivine? —

abgeändert worden zu

CW Rush in to whelm the undivine?

W 585 heißt in der Neufassung *CW* bestimmter:

Thy silence, to my thinking, is as dread!

In A stand:

Thy silence, to my spirit, seems as dread!

W 588 *A* Perisheth
CW Perishes

W 594—595 Der Ausdruck in den Versen:

A The loving is
Made awful in them by the sorrowful.

gewann durch die Wahl des passenden Verbums "to sublime" an Klarheit und Wirksamkeit:

CW The loving is
Sublimed within them by the sorrowful.

Die nächstfolgenden Verse 597—601 zeigen wiederum eine Umarbeitung größeren Maßstabes; zunächst erfuhren die Verse *A*:

... The light that burns
Unquenchably along the crystal sea —
The lifting of the golden harps between
The silver wings, outshaking lovely sound —

durch Einfügung der Zeile:

In fluent, refluent motion,

welche uns die hin- und herzuckende Bewegung des Lichtes ausmalt, eine charakteristische Erweiterung, die nicht wenig zur Anschaulichkeit des ganzen Vorgangs beiträgt; die Verse *C* 612—616 lauten in der neuen Darstellung mit weiteren Änderungen:

The light that burns
In fluent, refluent motion,
Unquenchably along the crystal ocean;
The springing of the golden harps between
The silver wings, in fountains of sweet sound —

durch Wegfall des leicht entbehrlichen "Unquenchably" bekommt die Letztfassung leichteren Fluß:

W In fluent, refluent motion
Along the crystal ocean;

Die unmittelbar daran sich anschließenden Verse *W* 601—615 zeichnen sich ebenfalls in der mittleren Textstufe durch eine formell und inhaltlich viel besser gelungene Darstellung aus, die fast unverändert in der Version letzter Hand wiederkehrt; *A* hatte gelautet:

The silver wings, outshaking lovely sound —
The winding, wandering music that returns
Upon itself in starry course, self-bound
To praise, and praise, and praise, in blessëd round —
The God-thoughts in our midst that intervene,
And glide like rays from out the sùpreme Throne,
More sensible than visible; each one
The separate presence of a new delight!
My heaven! my home of heaven! my fair and bright
Heaven-throne! what are ye to this dust and death,
This cloud, this cold, these tears, this failing breath,
Where God's immortal love is glorified
In this MAN'S mortal woe? —

Die zweite Fassung empfiehlt sich durch das lebhafte, dem Gedankeninhalte angepaßte Versmaß und die fließende Ausdrucksweise:

C The silver (*W* bowery) wings, in fountains of sweet sound —
The winding, wandering music that returns
Upon itself, exultantly self-bound
In the great spheric round
Of everlasting praises:
The God-thoughts in our midst that intervene,
Visibly flashing from the súpreme throne,
Full in seraphic faces,
Till each astonishes the other, grown
More beautiful with glory (*W* worship) and delight!
My heaven! my home of heaven! my infinite
Heaven-choirs! what are ye to this dust and death,
This cloud, this cold, these tears, this failing breath,
Where God's immortal love now issueth
In this MAN'S mortal woe?

Warum der eindrucksvolle Gegensatz im letzten Verse (v. 615) von
Where God's immortal love now issueth
In this MAN'S mortal woe?
in *W* durch Weglassung von "mortal" abgeschwächt wurde, ist schwer begreiflich.

W 618 *A* A passion which is silent. ...
CW A passion which is tranquil. ...

Der leicht zu ergänzende Satz in den Versen *A* 660—661:
... Grief is still,
By its own weight, within them. ...
der sich unmittelbar an das vorausgehende
A passion which is tranquil.
anfügt, ist als unwesentliche Gedankenfülle in *CW* weggefallen.

W 622 *A* The things we cannot see (*CW* view) or think or speak,
W 626 Die Ersetzung des undeutlichen "one" in
A With all its life, no living one to tread!
durch das bestimmte "foot" in:
CW With all its life, no living foot to tread.
ist zweifellos ein Vorzug der beiden letzten Variantenstufen.

W 627—631 *A* His Godhead holds His human
More soft than the first cradle-watch in woman,
More pure than man's first thought in Eden-air, —
(And *that* was man's first prayer!)
Sustains it with the strong Jehovah-being,
To bear the gaze adown,
Conceive the vast despair,
And feel the billowy griefs come up to drown, —
Nor perish, until all be finishëd.

In *CW* sind die ersten vier Verse weggelassen und im übrigen verschiedene Änderungen vorgenommen worden:

But he, accomplished in Jehovah-being,
Sustains the gaze adown,
Conceives the vast despair,
And feels the billowy griefs come up to drown,
Nor fears, nor faints, nor fails, till all be finished.

W 632—633 Dem einzigen Vers *A* 679:

Thus! do I find thee thus? My Lord, my Lord,

entsprechen in der *CW*-Version zwei Zeilen, welche zur Ausschmückung des lobpreisenden Anrufs dienen:

Thus, do I find Thee thus? My undiminished
And undiminishable God! — my God!

W 644—645

Die drei Verse der Urfassung:

A A man, and not a God —
A worm, and not a man, —
Yea, no worm — but a curse?" —

sind in den beiden letzten Druckstufen zusammengezogen zu den zwei Versen:

CW A worm, and not a man,
Yea, no worm, but a curse?"

W 647—650 *A* Albeit the piercing thorn and thistle dark
(Whose seed from Eve's fruit-plucking hand began
To drop amid her garden and defeature)
Be garnered darklier in thy soul! ...

Die Fassung in *CW* ändert nur den Ausdruck, nicht den Gedanken und ist fast dunkler als die Urfassung.

CW Albeit the piercing thorn and thistle-fork
(Whose seed disordered ran
From Eve's hand, trembling when the curse did reach her)
Be garnered darklier in thy soul. ...

Vor *W* 654: I have an angel-tongue — I know but praise.

ist in der zweiten Bearbeitung ein neuer Vers eingeschoben worden, so daß nun beide Zeilen zusammen heißen:

CW I leave to men their song of Ichabod:
I have an angel-tongue — I know but praise.

W 658—659 *A* ... Rather blend
Our (*CW* both) musics into one!

W 664 *A* And breathe the sweet (*CW* full) thanksgiving!

In *W* 671 unterdrückte die mittlere Druckstufe:

Earth's winters were, enverduring the green

die Apokope in der Urfassung:

A Earth's winters were, deepening th' eternal green
W 678 *AC* With nature all our own, — toward us gazing! —
W With nature all our own, upon us gazing —
W 690 *A* Beholding that out-loving lovingness,

Dieser unklare und geringwertige Vers, der auch nach *C* ohne Änderung übernommen wurde, erforderte die gründliche Umarbeitung, welche ihm in *W* zuteil wurde:

Viewing that love which shall exceed even this,

W 708 Die Umstellung in:

A Ye fitly would that angel sadness take!
zu *CW* That angel-sadness ye would fitly take.

bringt das betonte Wort an den Satzanfang.

W 717 Das Epitheton ornans des 'Textus receptus':

W Peruse the black abyss.

paßt weit besser wie:

AC Peruse the long abyss!

wo das Adjektivum mehr als unpassendes Füllwort empfunden werden muß.

W 722 *A* Nor ever (*CW* Never) stirring to put by
W 723 *A* The fair hair streaked (*CW* peaked) with blood,

W 729—730 Nach v. 728 weist *CW* eine Erweiterung des Textes auf um die beiden Verszeilen:

His glory made the Heavens afraid;
Will he not unearth this cross from its hole?

welche durch ihren in Frageform gefaßten Hinweis auf die Allmacht des geduldig leidenden Erlösers uns den Opfertod des Gottmenschen noch erhabener erscheinen läßt.

W 737 *A* ... clenching rood —
« *CW* ... clenching cross,

womit sich in *W* 740 der Ausbau von:

A Or ere this earth was made?" —

zu dem klareren Versschluß "loss" in

CW Or ere this earth was made for loss?"

deckt.

W 748 *A* Shall this indeed be so?
C Shall it indeed be so?
W Shall it need be so?

Letztere Variante betont nachdrücklichst das Moment der Notwendigkeit.

In *W* 754 hat das unverständliche, wohl auf einem Druckfehler des Urtextes beruhende:

A Leaning founts, and rivers running;

in der Version *CW* dem korrekten:

Leaping founts, and rivers running, —

Platz gemacht.

W 763 lautet in *AC* And with all thy musics, rolled

der Plural "musics" ist formell und inhaltlich ungewöhnlich; deshalb ändert ihn *W* zum Singular "music".

W 764—765 Für die Wendung der ersten Fassung:

A In a breath abroad,
By the plastic Word!

tritt in *CW* ein: In a breath abroad
By the breathing God, —

W 769 *AC* That the deathly (*W* deadly) ruin should,

W 771—773 *A* That the master-word should lie
A silence — while His own
Proceeded harmony —

Durch Einfügung des den Gedanken schärfer pointierenden "mere" in *C* gewinnt zugleich der harmonische Klang der Verszeile; die ungewöhnliche Verwendung des Partizips "Proceeded" erregte ebenfalls Anstoß bei der Revision des Textes. Es lauten dann die Verse *C* 786—788 in der neuen Bearbeitung:

CW That the Master-word should lie
A mere silence, while his own
Processive harmony,

W 779 *A* To falls of briny (*CW* acrid) tears,

W 789 *AC* Then earthquakes (the earthquake) in thy centre —

W 794 Die störende Vollmessung und die zweimalige Verwendung eines Partizipiums der Vergangenheit im gleichen Vers:

A This droppëd blood from lifted rood,

ist durch Umänderung zum besser passenden Partizipium Präsentis beseitigt:

CW This dropping blood from lifted rood,

Auch in *W* 801 treffen wir auf eine Änderung des Numerus:

AC Where first and second Deaths

erfuhr wegen der ungewöhnlichen Pluralbildung in der dritten Textstufe eine Änderung zu:

W Where the first and the second Death

(Vergl. *AC* breaths für *W* breath in v. 803.)

W 823 Bei den Versen *A* 867—868:

I have groaned — I have travailed — I am weary —
I am very dreary,

ergab sich die Abänderung zu dem einzigen Vers *CW*:

I have groaned; I have travailed: I am dreary,

aus dem leicht erkennbaren Bestreben das nichtssagende Flickwort "very" auszuschalten. Zudem wäre ohne diese Zusammenziehung beider Verse zu einer einzigen Verszeile der Vers:

"I have groaned — I have travailed — I am weary —"

nur eine Wiederholung des gleichlautenden, in die mittlere Variantenstufe übernommenen Verses *A* 862.

W 825 *AC* And can I say "Depart",
W How can I say "Depart"
W 828 *A* To lay down peace and joy (*CW* power) as willingly?
W 837—838 *W* ... Can I hear
Nor darken into man and (*AC* nor) cease for ever
W 844 *A* And all angels bowëd down —
CW And all angels bowing down,

vermeidet die Vollmessung.

W 846: *AC* New notes of joy from (*W* on) the unworn string
W 854 *AC* And downwardly in lurid fragments flung,
W And down in lurid fragments flung,

Die Adverbialbildung "downwardly" wurde als selten und ungewöhnlich durch die üblichere Form ersetzt.

W 855 *AC* That catch the mountain pinnacle (*W* mountain-peak) and stream,

W 866—867 Der Ausruf:

A But not to death! —

verwandelt sich in die Frage:

C Is it to death?

C lautet dann vollständig:

And made it sicken in its narrow skies —
Is it to death?
Zerah. *He* dieth. Through the dark,

Gegenüber *C* hat *W* wenig Änderungen erlitten:

W And made it sicken in its narrow skies.
Ador. Is it to death? He dieth.
Zerah. Through the dark

W 869 Die zweimalige Vollmessung, welche den Vers der ersten Variantenstufe gezwungen und unharmonisch macht, ist in der neuen Version *CW* wenigstens einmal unterblieben:

CW The naked hands and feet transfixèd stark,

Die ursprüngliche Fassung hatte geheißen:

A The barëd hands and feet transfixëd stark, —
W 883 *AC* Groanëd (*W* Sorrowed) as a victim! ...
W 888—889 *AC* At once the darkness and the evil scatter,
And from His being strike and break

erscheinen in der letzten Stufe in völliger Umarbeitung, die jedoch bei stärkerer poetischer Ausmalung die notwendige Klarheit sehr vermissen läßt.

W At once the darkness and dishonour rather
To the ragged jaws of hungry chaos rake,
W 910 *AC* What ill most strong (*W* supreme) in evil, ...
W 926—927 *A* But I feel the farthest stars are all
Piercëd and shaken —

Das dem Sinne nach besser zu "shaken" passende "Stricken" in *C* hat außerdem den Vorzug, daß es die Vollmessung von "Pierced" unnötig macht:

CW But I feel the farthest stars are all
Stricken and shaken,
W 941 *A* His will — —
Zerah. I seek it through the mysteries dim —

Die *CW*-Version erscheint prägnanter und schließt zudem noch den Ausdruck des bestimmten Befehls in sich:

CW His will —
Zerah. I seek his will. Seek, Seraphim!
W 942—943 *A* ... Doth that curse,
Reverberate, spare seraph or universe?

Diesem Wortlaut entspricht *CW*:

... Doth that curse
Reverberate spare us, seraph or universe?

Die Einfügung von "us" macht den in der Erstfassung schon sehr mangelhaften Vers kaum merklich besser.

W 945 *A* And *He* is true!
CW He cannot fail.

Die Version *CW* nach v. 955:

To hold more damnèd dead, we shudder through

weist eine neue Verszeile auf, so daß wir in der Schlußfassung lesen:

W To hold more damnèd dead, we shudder through
What shall exalt us or undo,
Our triumph, or our loss.
W 961 *CW* Upward, like a well-loved son,

Der Grund für die Änderung von *A*:

Upward, like a lovëd Son,

lag in der Vollmessung der Partizipialform.

W 962 *A* Looketh the erst orphaned One —
CW Looketh he, the orphaned one.

Durch die Einschiebung von "he" konnte das archaische "erst" wegfallen, und verlor der Artikel den rhetorisch unberechtigten Iktus. Die in der Urfassung stehenden Verse *A* 1014—1016, welche nur eine ziemlich schwache Wiederholung der schon vorausgegangenen Lobpreisung des sterbenden Gottessohnes in sich schließen, konnten bei der Neubearbeitung aus Gründen der Prägnanz wegfallen; die drei Verszeilen lauteten:

A *Zerah.* Maker! Sacrifice! before Thee
Shall a never finished glory, —
Angel voices. Never finished praise remain!

W [970] 971—972

Für *A* [In mine ancient sepulchres,]
Mine Adam, dead six thousand years,

finden sich in der zweiten Variantenstufe die zwei Verse:

CW [In mine ancient sepulchres]
Where my kings and prophets freeze,
Adam dead four thousand years,

Die Einfügung des seltsamen "Where my kings and prophets freeze" kann wohl kaum als eine Verbesserung empfunden werden.

W 977 Für *AC* 'Gainst *W* 'At

W 978—979 *A* "Adam, Adam! thou didst curse us —
Thy curse is on us yet!" —
CW "Adam, Adam, all this curse is
Thine and on us yet!" —

Nach *W* 981: Wherewith they made his cerement wet,

ist in der Neufassung die Verszeile:

CW "Adam, must thy curse remain?" —

eingefügt.

Für *W* 984: *A* Through the slow dropping of the caverned eaves, —

steht in *CW* das gebräuchlichere:

Through the slow dripping of the caverned eaves, —

W 986 Die Worte des sterbenden Erlösers am Kreuze in der ersten Druckstufe:

MY FATHER! TO THINE
HANDS MY SPIRIT IS GIVEN!

zeigen in der Neufassung *CW*:

FATHER! MY SPIRIT TO THINE HANDS IS
GIVEN!

— eine durch das einfache Mittel der Wortumstellung erzielte größere Beweglichkeit des Ausdrucks.

W 992 *A* With a cry that threadeth clear

die Version:

CW With a desolate cry that cleaves

vermeidet die archaisierte Form des Verbums und die ungebräuchliche Verwendung von "to thread" statt "to cleave". Vergl. den Reim mit "leaves" in *W* 994.

W 995—1005

Die folgenden acht Verse 1040—1047 der *A*-Stufe:

(What time from a hundred graves
Gleamingly the dead arise,
Viewing with their death-calmed eyes
The wild turmoil) — and downward rifting
Mountain rocks to valley swards,
There to meet the earthquake sound
Hurtling 'neath the hollow ground! —
Hear the wail o' the Spirits! hear! —

erscheinen in der zweiten und dritten Druckstufe in ganz anderem Wortlaut und erweitert als v. 995—1005 in

CW: And the earthquake and the thunder,
Neither keeping neither (*W* either) under,
Roar and hurtle through the glooms, —
And a few pale stars are drifting
Past the Dark, to disappear, —
What time, from the splitting tombs,
Gleamingly the Dead arise,
Viewing, with their death-calmed eyes,
The elemental strategies,
To witness, victory is the Lord's! —
Hear the wail o' the spirits! hear.

Ein Blick auf die Änderungen des Ausdrucks läßt ersehen, daß sie nicht minder wie die Form durchgehends die bessernde Hand verraten. Die Schilderung des Erdbebens und der sich öffnenden Gräber gewinnt im neuen Text an Anschaulichkeit und Plastik gegenüber der ziemlich matten Beschreibung der ursprünglichen Fassung *A*.

W 1012—1015

Die drei Verse des Epilogs:

A I hear no more the beat and turbulence
Of startled elements
That felt thy countenance *too still* — nor yell
[Of demons sweeping past it to their prison!]

sind in den späteren Druckstufen umgearbeitet zu den inhaltlich und formell gleichwertigen Zeilen:

CW I hear no more the horror and the coil
Of the great world's turmoil
Feeling thy countenance *too still*, — nor yell
[Of demons sweeping past it to their prison.]

W [1018—]1019 *A* And on my changëd ear, that Sabbath bell
Recordeth CHRIST IS RISEN! —
CW And on my changèd ear that sabbath bell
Records how CHRIST IS RISEN.

Durch die Einfügung des die Art und Weise der Auferstehung Christi betonenden "how" wurde zugleich die archaische Verbalform "Recordeth" entbehrlich.

W 1023 *A* And seraph language never used or (*CW* nor) hearkened?
W 1035 *A* Forgive, that my low earthly heart should dare
CW Forgive me, that mine earthly heart should dare
W 1038 *AC* Damp (*W* Cold) with the weeping which mine earth inherits! —
W 1039 *AC* And while (*W* though) ye find in such hoarse music..

W 1046—1047:

Der zweimalige Satzbeginn mit "And" in v. *A* 1088—1089 ist im ersten Fall durch das logisch richtigere "To" ersetzt:

CW To hear your most sweet music's miracle,

woran sich unmittelbar in derselben Textstufe anschließt:

CW And see your wondrous faces. ...

In v. *A* 1089 war gestanden:

And see your shining faces! ...

W 1049 *A* Who rolled His earthly garment in red blood,

Um das triviale "red blood" zu bessern, erfolgte die Umstellung zu:

CW Who rolled his earthly garment red in blood

v. *W* 1050—51: Die Schlußverse von *CW*

(Treading the wine-press) that the weak, like me,
Before his heavenly throne should walk in white.

lauteten in der Urfassung (v. 1092—93):

That feeble ones, the frail and faint like me,
Before His heavenly throne should walk in white!

Die Endfassung hat den Vorzug, daß sie das der Dichterin vorschwebende Bild beizieht und die Wendung "That feeble ones", die völlig entbehrlich ist, beseitigt.

B. Die Textentwicklung von "A Drama of Exile" (1844).

Vorbemerkung:

Äußere Einteilung und Szenarisches.

Das Personenverzeichnis der Erstfassung fehlt in *C*; die Überschrift lautet in *B* "Persons of the Drama", in *W* "Persons" allein.

Im Personenverzeichnis steht in *W* "CHRIST, *in a Vision*". an erster Stelle. In *B* war es an den Schluß gesetzt; bei den übrigen Personen ist die Reihenfolge der *B*-Version beibehalten, nur sind die dortselbst getrennt stehenden Personen zweiten Ranges in *W* zusammengefaßt unter "*Angels, Eden Spirits, Earth Spirits, and Phantasms*".

In der einleitenden szenarischen Bemerkung der *W*-Version fehlen die zwei Sätze von *BC*: "*A watch of innumerable* angels, *rank above rank, slopes up from around it to the zenith; and the glare, cast from their brightness and from the sword, extends many miles into the wilderness*". und "*The* angel Gabriel *and* Lucifer *are beside the gate*". Sie kehren in etwas veränderter Form nach v. 28 der *W*-Fassung wieder.

Der Grund liegt in der Einschiebung von 28 neuen Versen, mit denen die letzte Druckstufe eingeleitet ist und in denen Lucifer allein auftritt. Im unverändert erhaltenen Teil der szenarischen Einleitung hat *W cloud*, für *B clouds*, sowie *W a sword of fire* für *B the sword of fire*

Ad *W* 641[1]:

B *Chant dies away confusedly, and enter* LUCIFER.
C *The Chant dies away confusedly, and* LUCIFER *enters* (*W appears*).

Die in der Bühnensprache übliche Formulierung der szenarischen Anweisung ist ersetzt durch die gebräuchliche Form und Stellung.

W 1570

Statt *BC* "*carries the flower away with it*". in *W* das bestimmtere: "*carries the rose away with it*". (Vergl. dazu auch v. *W* 1554.)

Ad *W* 1580 *W* Eden rose für *BC* Eden-flower.
v. 1683 *B* *Old voices* geändert zu *CW Aged voices.*
W 2054 *W* "... *and the stars shine out above*".
in *BC* erweitert durch die Anfügung "..., *bright and mild*".

W 2192—2193: In *W* das deutlichere:
"*A Voice from below*" und "*A Voice from above*"
für *BC* "*A Voice*" und "*Another Voice*".

W 2207 und 2239:
Statt *B* *Chorus* in *CW Angel Chorus.*

[1] Die Versbezeichnung richtet sich nach dem 'Textus receptus'.

W 1—28 Die *W*-Fassung beginnt sehr wirkungsvoll mit 28 neuen Versen, in denen zuerst Luzifer allein spricht. Erst nach ihm tritt der Engel Gabriel auf. An Stelle des als Einleitung schwachen Zwiegesprächs zwischen den Antagonisten Luzifer und Gabriel in *BC* zeigt uns die letzte Fassung in höchst wirkungsvoller Weise zunächst Luzifer allein, wie er, in extatischer Freude über den Sündenfall unserer Voreltern, seine Scharen zusammenruft um den Sieg des Bösen zu feiern, das von nun an auf der Erde dämonisch machtvoll herrschen soll. (cf. *I* prevail now ..." in v. *W* 27.) Die neuen Verse in *W* (1—28 incl.) lauten:

Lucifer, *alone.*
Rejoice in the clefts of Gehenna,
My exiled, my host!
Earth has exiles as hopeless as when a
Heaven's empire was lost.
Through the seams of her shaken foundations,
Smoke up in great joy!
With the smoke of your fierce exultations
Deform and destroy!
Smoke up with your lurid revenges,
And darken the face
Of the white heavens and taunt them with changes
From glory and grace.
We, in falling, while destiny strangles,
Pull down with us all.
Let them look to the rest of their angels!
Who' s safe from a fall?
He saves not. Where's Adam? Can pardon
Requicken that sod?
Unkinged is the King of the Garden,
The image of God.
Other exiles are cast out of Eden, —
More curse has been hurled:
Come up, O my locusts, and feed in
The green of the world!
Come up! we have conquered by evil;
Good reigns not alone:
I prevail now, and, angel or devil,
Inherit a throne.

W 79 *BC* (Ye like that word Heaven! *I* too have strength — wurde umgeändert zur Lesart *W*:

(Ye like that word in heaven , *I* too have strength —

wo der Rhythmus weit fließender wirkt, da die Senkung nach "word" ausgefüllt ist.

W 96—97: *BC* In virtue of her misery, as I hers,
In virtue of my ruin! turn from both,
W In virtue of her ruin, as I hers
In virtue of my revolt! Turn thou from both

Für *BC* "misery" in v. 96 setzte Elizabeth B. Browning in *W* "ruin", eine Wendung, die das Versmaß verlangt, vielleicht um die Lesung "mis'ry" zu vermeiden. Deswegen erscheint in v. 97 für "ruin" das logischere "revolt", das seinerseits wieder wegen des Versrhythmus für "turn" die ausdrucksvollere Wendung "Turn thou" veranlaßte.

W 128 *BC* avengeth
W avenges

W 130 *BC*: And my sword grew too heavy for my wrist (*W* grasp),

W 135—136 *BC* And that thought of the infinite of God,
Drawn from the finite, speeding my descent;
W And that thought of the infinite of God,
Hurled after to precipitate descent;

Die verständlichere Fassung der letzten Druckstufe *W* vermeidet auch die wohl in *BC* beabsichtigte, aber hier wenig wirkungsvolle Zusammenstellung "infinite" — "finite", welche bei der Lektüre von E. B. B.'s Jugendwerken häufig auffällt. Vergl. das Gedicht "Finite and Infinite", das in den "Poems" von 1850 zum erstenmal erschien. (*W*, pag. 292.)

W 141 *BC* By the sight in (*W* within) your eyes; — ...
W 143 *BC* Yet, thou discrowned one, by the truth in me
W Alas, discrowned one, by the truth in me

was für das Versmaß keinen Unterschied bedeutet, aber ohne Zweifel eine gemütswärmere Stimmung erzielt.

W 145 Für *BC* ... His love over it, —
steht in *W*... his love keeping it, —

Vergl. dazu in *W* 144: Which God keeps in me,

W 158 *W* Thou and I have not solved the (*BC* his) problem yet

W 164 *C* His soul made perfect; ...
W His soul made perfect ? — ...

Durch das schon hier eingeschobene Fragezeichen wird der Sinn des ganzen langen Satzes als Fragesatz deutlicher markiert, weil das die lange Periode abschließende Fragezeichen sich erst in v. 168 befindet.

(Fragezeichen finden sich in der Schlußfassung, im Gegensatz zu den beiden früheren Druckstufen sehr häufig, z. B. in v. 39, 45, 65, 111, 113, 212, 450, 698, 744, 1132, 1133, 1425, 1576, 1759, 1821, 1823, 2100, 2194, 2225.)

W 164—165 *BC* ... if it were not for
The hope within thee, deeper than thy truth,

dafür zeigt die Letztfassung *W* die Variante:

... is it not for hope,
A hope within thee deeper than thy truth,

W 170: *W* schreibt empty words für *BC* bitter words. Ein Wortspiel mit "vacant thrones" ("... there are no vacant thrones in heaven || To suit thy empty words".) scheint beabsichtigt. (Im Deutschen könnte man die Stelle etwas übersetzen mit: „leerer Thron" — „leere Worte".)

W 173	*W*	A compensative splendour up the vast (*C* skies),
W 188	*BC*	Wordless (*W* Silent) all day along ...
W 214	*B*	trembleth
	CW	trembles

In *W* 215—216 konnten die in *BC* gebrauchten Worte:

Hush! I will not hear thee speak
Of such things. ...

ausfallen, da E. B. B. die dreimal variierte Wiederholung desselben Gedankens als überflüssig empfand, zumal die nachfolgende kraftvolle Wendung "Enough spoken" vollauf genügt.

Für *BC*: Watch out thy service; I assert my will.

steht in *W* 219:

W Watch out thy service; I achieve my will.

das in seiner kraftvollen Bedeutung „durchsetzen" einen Fortschritt darstellt gegenüber dem Sinn von "to assert" = „geltend machen", und so den Worten Luzifers mehr Nachdruck verleiht.

W 221:	*BC*	When thoughtful men bend slow their spacious brows
	W	When thoughtful men shall bend their spacious brows

Die Verse 227 und 229 lauten in *W*:

Hearken, oh hearken! let your souls behind you
[Turn (*BC* Lean), gently moved!]
Our voices feel along the Dread to find you,

Diese beiden Verse seien hervorgehoben als eines der ziemlich zahlreichen Beispiele von Doppelreimen bei unserer Dichterin, die von Freundesseite wie auch von der offiziellen Kritik heftig getadelt wurden. In einem ihrer Briefe an R. H. Boyd (LK I, 183 — August 1844), der sich ebenfalls veranlaßt gesehen hatte ihr diese Reimverstöße vorzuwerfen, präzisiert sie ihre prinzipielle Stellung gegenüber diesen Verweisen folgendermaßen: "... I have a theory about double rhymes for which I shall be attacked by the critics, but which I could justify perhaps on high authority .... Now, of double rhymes in use, which are perfect rhymes, you are aware how few there are, and yet you are also aware of what an admirable effect in making a rhythm various and vigorous, double rhyming is in English poetry."

An Horne hatte E. B. B. schon 1843 geschrieben (LH II, 121—122): "At any rate, there are so few regular double rhymes in the English language that we must either admit some such trial or eschew the double rhymes generally: and I, for one, am very fond of them, and believe them to have a power not yet drawn out to its length and capable development, in our lyrical poetry especially". (Vergl. die Bemerkungen Horne's in LH II, 115—117.)

Markante Beispiele für Doppelreime sind u. a. zu finden in:

"The Dead Pan", Strophe 7 (*W*, pag. 283)
"The Lost Bower", Strophen 6 und 68 (*W*, pag. 240 und 245).

W 243: *BC* And all those stains lie clearly round for showing

Die entsprechende Lesart in der Endfassung:

W Most ineradicable stains, for showing

fügt den Begriff des Unzerstörbaren zu "stains" hinzu.

W 259 *BC* zeigt die Version:

We shall be near, in all your poet-languors
W We shall be near you in your poet-languors

vermeidet die Wiederholung von "all", das hier fast die Rolle eines Füllwortes spielt und das zudem bereits in *W* 255: In all your music, ... und

W 257: And all good gifts (*B* And all fair sights) ...

zweimal steht.

W 262 *BC* Or light (*W* mock) with dreams!
W 268 *BC* Slow and solemn to (*W* in) your hearing!
W 269 *BC* Plane and cedar, palm and fir,
W Oak and linden, palm and fir,

Die Einsetzung anderer Baumnamen in späteren Fassungen ist eine auffallende Erscheinung.

W 271 Die Endfassung:

W Each still throbbing in vibration

zeigt das ausdrucksvollere "still throbbing", das die Idee der Dauer besser ausmalt, statt des schwachen "is throbbing", zumal schon in v. 267 steht:

Hark! the Eden trees are stirring,
v. 248 Pealing down the depths of Godhead,
und v. 251 In the Eden-gorges wooded,

der *BC*-Version, welche beide nur untergeordnete Gedanken und leichtentbehrliche Ausführungen enthalten, fielen in *W* weg. Vielleicht darf man den Grund für die Weglassung beider Verse in der Endversion zum Teil auch suchen in der störenden Unterbrechung der Reimpaare durch die erwähnten Verse.

W 277	[*B*	... vibrant chorded string]
	C	... vibrant-chorded string
	W	... vibrant music string
W 279	*B*	cypress *CW* platan in:
		And the platan did expand
W 283	*BC*	Grove and forest bowed aslant
	W	Grove and wood were swept aslant
W 310	*B*	Where the green palms and red deer
	C	Where the alders and red deer
	W	Where the willows and the deer

Offenbar gefiel E. B. B. die wohl mögliche, aber für unsere Vorstellung wenig passende Zusammenstellung "palms" und "red deer" nicht besonders; ebensowenig befriedigte sie der Wortlaut "green palms" und "red deer", da die Wortverbindung "red deer" eine begrifflich weit engere ist als das lediglich konventionelle Epitheton ornans zu "palms". Das natürliche, den heimischen Verhältnissen besser entsprechende "alders" — denn ein Bild aus den Heimatgauen schwebte der Dichterin ja doch vor — löste diese Schwierigkeit. In der mittleren Druckstufe empfand die Dichterin wohl das Fehlen des Artikels bei "red deer" als störend. Die Wahl des allgemeinen Begriffs "deer" = „Wild" für die letzte Version ermöglichte die Einfügung des Artikels. Erst das nach langem Suchen auf diese Weise gewonnene, der Verfasserin geläufige Bild von dem weidenbewachsenen Flußufer mit dem friedlich äsenden Wild fand ihre volle Billigung.

Der schwache Vers *C* 381:

In still reflection (*B* reflexion) of still splendour. They,

fehlt in der letzten Stufe, wohl zugleich mit der Absicht den schlechten Versübergang:

They, || The angelic hosts ... zu beseitigen.

W 394	*B*	I have strength to look upward to thy face.
	CW	Have I not strength to look up to thy face?

Anstelle der kahlen Behauptung in der Erstfassung tritt in *CW* die psychologisch besser motivierte Gegenfrage, die fast wie ein Vorwurf vonseiten Evas klingt. Der Parallelismus zu dem ebenfalls in eine Frage ausklingenden vorausgehenden v. 393 ist offensichtlich. Auch die Letztfassung *W* hat mit Recht diese sehr feine und wirkungsvolle Endung beibehalten.

W 397	*B*	Is God's seal in a cloud. ..
	CW	Is God's seal manifest. ...

Die Version "manifest" ist ohne Zweifel klarer und glücklicher. Zugleich wird dadurch die Wiederholung von "cloud" in v. 395 vermieden — wohl der zunächstliegende Grund der Änderung.

W 410	*B*	Set in an apex. ...
	CW	Drawn to an apex. ...

Durch Verwendung der *C*-Variante ist das ganze Bild kaum deutlicher und anschaulicher geworden.

W 411 *BC* Betwixt the solemn claspings (*W* clasping) of their wings,

W 416 *BC* To me, at least, — than could appear their light.
W To me, at least, — to me — than all their light.

Die Endversion klingt entschiedener.

W 441 *BC* My blessed (*W* utter) life and light! ...
W 486—487 Für *C*: And make society full desertness,
Without the uses of her comforting.

lesen wir in *W* die deutlichere Fassung:

And make society full desertness
Without her use in comfort!

welche noch an Klarheit gewinnt durch die Anfügung im selben Vers:

[487] ... Where is loss?

Daran schließt sich die Änderung von v. 488 [489], der ebenfalls die Gedanken Evas klarer und ungezwungener zum Ausdruck bringt:

BC Or is it but a dream of thee, that speaks
[Mine own love's tongue?]
W Am I in Eden? can another speak
[Mine own love's tongue?]

Das in den Versen 491—492 beidemale am Versschlusse stehende und deshalb mit sich selbst reimende "me" ist in *W* als entbehrlich weggefallen:

W And look away from heaven which doth accuse,
And look away from earth which doth convict,

In *W* 492 lautet der 'Textus receptus':

And look away from earth ...
anstatt *BC* And look up from the earth ...

um den Versbau möglichst anzugleichen an die vorhergehende Zeile 491. (Vergl. die Bemerkung zu v. 491—492.)

W 522—523 *W* ... — my lips prayed soundless to myself,
Striking (*BC* Rocking) against each other — ...
W 536—537 *BC* For such as I. — For Adam — there's no voice,
Shall ever say again, in heaven or earth,
W "For such as I am: while for Adam here,
"No voice shall say again in heaven or earth,

Die *W*-Fassung vermeidet den schroffen Übergang zu "Shall ever say again ..." in der mittleren und letzten Fassung. Auch dürfte in *W* der Gegensatz "I" und "Adam" schon in der Wortstellung deutlicher hervortreten.

W 543 *BC* And God did use it for (*W* like) a foolishness,
W 552 *BC* slant *W* straight
W 594 *BC* Or, *W* Or oft,

Vergleiche den Parallelismus damit in v. 606: *BC* Oft *W* Or oft

W 607—608 Für die drei Verse in *BC*:

Shut up in a secret light
Stood we speechless in your sight,
In a mute apocalypse!

hat die Schlußversion nur die beiden Zeilen:

W Stood we in our wandering sight
In a mute apocalypse
W 612 *B* Of the forgone (*C* foregone) things,

Dafür heißt es in *W*:

Of the empyreal things
W 617 *BC* Opening into ministration.
W Opened into ministration.

W 618—621 Das folgende Chorlied, welches in den Versionen *B* und *C* fast völlig übereinstimmt, hat von *C* zu *W* verhältnismäßig viele Änderungen erfahren, die sich freilich immer nur auf einzelne Worte erstrecken:

Den Versen der Urfassung (*B* 596—599):
Then in odes of burning,
Brake we suddenly,
And sang out the morning
Nobly up the sky. —

gab die Dichterin in *W* folgende Fassung:

W 618—621 Then upon our axle turning
Of great joy to sympathy,
We sang out the morning
Broadening up the sky.

W 625—629: Weiterhin lesen wir im gleichen Chorlied in v. *B* 603—607 in den beiden ersten Versionen:

And taught them our intense Divine —
With our vital fiery notes
All disparted hither, thither,
Trembling out into the æther, —
Visible like beamy motes! —

Die Änderungen der Fassung letzter Hand, welche, wenn auch zahlreich, sich doch wesentlich auf Abänderungen einzelner Wörter beschränken, und damit den höchst abstrakt und unanschaulich geschilderten Vorgang kaum zu verdeutlichen vermögen, ergeben für *W* 625—629 den nachstehenden Wortlaut:

Informed with our intense Divine:
Interrupted vital notes
Palpitating hither, thither,
Burning out into the æther,
Sensible like fiery motes.

Vorstehende zwei Stellen, welche zum erstenmal in "A Drama of Exile" größere Änderungen im Zusammenhange präsentieren, sind für die Arbeitsmethode unserer Dichterin recht charakteristisch. Man merkt hier deutlich, wie E. B. B. danach rang in dieses dichterisch hervorragende Chorlied Klarheit und Anschaulichkeit zu bringen. Und doch gelang ihr das hier meinem Gefühle nach nicht in dem Maße, wie es die Zahl der Änderungen und die darauf verwendete Mühe hätten erwarten lassen sollen.

Die noch folgenden Varianten des Chorliedes sind unbedeutend:

W 630 *BC* Or, as twilight drifted
W Or, whenever twilight drifted
W 632 *B* The massive sun we lifted,
CW The globed (*W* globèd) sun we lifted,

"Globed" ist wohl gesetzt um den Anklang an "masses" in v. 631 zu vermeiden. In "globed" ist die bei späteren Umarbeitungen so häufige Vollmessung stummer Endsilben durch Textänderung noch nicht beseitigt; selbst die *W*-Version trägt, wie z. B. hier, meistenteils noch die Schreibung "-èd".

W 637 Für *BC* While he, aweary and in swoon,

lesen wir in *W*: While he, — aweary, half in swoon

W 639: *BC* Pierce the faint stars' concentric rings, —

wurde geändert in *W* zu dem ausdrucksvolleren:

Transpierce the stars' concentric rings, —

W 658 *BC* Around their continuity of gaze, —
W Their stedfast continuity of gaze, —
W 672—673 *W* ... Our new gods, it seems (*BC* methinks),
Deal more in thunders than in courtesies.

Vergl. kurz vorher "thinking" in v. 671.

W 697 *BC* To find it (*W* there) the communion of the dust
W 698 *BC* And issue of the curse (*W* dust). — ...

im Angleich an "communion of the dust" im vorangehenden Verse.

W 730 *BC* riseth
W rises
W 736 *W* And class (*BC* Classing) these present dogmas with the rest

E. B. B. fand wohl die parataktische Satzkonstruktion mit "And" der Wichtigkeit des Gedankeninhalts des vorliegenden Verses besser entsprechend.

W 759 *BC* Which thrilled around us (*W* behind us) — God
Himself being moved,
W 765 *B* Whereof I was, in motion and in form,
CW Whereof was I, in motion and in form,

Die Umstellung zeigt deutlich die Absicht das die Betonung tragende "I" aus der Senkung des Verses herauszuheben.

W 856 *BC* To a blind whirl of rapture and delight, —
W To a dim whirl of languor and delight,
W 901 *CW* Rock slowly through the mist, without a sound
(*B* noise),
W 960 *W* Of earth's adjusted uses, — leave us not
BC Of earth's adjusted uses, — evermore

Statt des schwachen *BC* "evermore" findet sich in der Fassung *W* die anaphorische Aufnahme der Befehlsform "leave us not!" — Vergl. "Save us", "Pity us", "nor shut us" in den vorausgehenden Versen.

W 1018 *W* Throb out quick (*BC* slow) rhythms along the
shallow air.
W 1086—1087: *BC* My joy stood up within me bold and glad,
To answer God; and, when His work was full,
W My joy stood up within me bold to add
A word to God's, — and, when His work was full,

Die Änderung zu "to add" bezweckte den Reim mit "glad" in *W* 1088 zu umgehen: "To 'very good' responded 'very glad'!"

W 1090 *B* And bunches of the grape swang blue across me—
C And bunches of the grape swam blue across me—

Ob das unanschauliche "swam" eine Verbesserung bedeutet gegenüber "swang", darf man füglich bezweifeln. Auch in der dritten Druckstufe ist diese Änderung beibehalten.

W [1132] 1133: *BC* [Do I thrill at this curse of death and winter! —]
And I wail!
W [Do I thrill at this curse of death and winter? —]
Do I wail?
W 1136 *B* My nightingales sang sweet without a fault,
CW My nightingale sang sweet without a fault,

Durch die Singularform in *CW* wird die kakophonische Häufung der drei "s" unterdrückt. Freilich geht dadurch der Parallelismus mit "leopards" (v. 1137) verloren. Zudem dürfte der Singular "nightingale" eine intimere Stimmung erreichen.

W 1201 In den beiden ersten Fassungen lauteten die Verse *BC*:
Work out their bubbling lengths beneath the
ground, —

Dafür lesen wir in der letzten Druckstufe:

W Work out their bubbling mysteries underground, —

Beide Varianten klingen gleich steif und gekünstelt.

W 1214 *BC* And (*W* In) melancholy of humiliant thoughts.
(vergl. Pöling: Diss., pag. 50.)

Kurz darauf folgt wiederum ein Versbeginn mit "And" (in v. 1217). In v. *C* 1181, 1184 und 1196 folgten ebenfalls drei Verseinleitungen mit "And" aufeinander, ohne daß eine Änderung eintrat; vergl. "The Romaunt of the Page", woselbst bei einem Umfang von 349 Verszeilen des 'Textus receptus' die fünfzigmalige Verwendung von "And" als Versbeginn geradezu auffallend und wohl auch etwas ermüdend wirken muß.

W 1255 *W* To have stretched my (*BC* mine) hand, and
plucked it from the tree,

W 1327 *W* What are your words to them — your grief
(*BC* griefs) to them —

W 1334—1335 Beidemale *CW* That für *B* it

Das die Beziehung besser ausdrückende "That" vermeidet die dreimalige Wiederholung von "it" und bereitet damit das ausdrucksvollere, betonte "*that*" in v. 1337 vor.

W 1341 In *BC* lautet der Text:

Ai, ai, Heosphoros!
Earth Spirits. I wail, I wail!

Dafür steht in der Endfassung:

Ah, ah, Heosphoros! Heosphoros!

Die nachfolgende Äußerung der Erdgeister: "I wail, I wail!" fällt in der letzten Variante aus. Sie kehrt später in etwas veränderter Form in v. *W* 1345 wieder.

W 1345 Die Worte der Erdgeister, welche oben (v. 1341) ausfielen, erscheinen hier wieder als:

W ... We all wail! (für *BC* ... I wail — wail!)

W [1360] 1361: *B* [Such fast, keen echoes crumbling down the vales]
To distant silence, — that the forest beasts,

CW [Such fast keen echoes crumbling down the vales]
Precipitately, — that the forest beasts,

Das malerische, kraftvolle "Precipitately" paßt besser zum Bilde des erzürnten Löwen. "To distant silence" in der Urfassung wäre zudem nur eine schwächere Antizipation des später (v. 1364) kommenden "Which trailed along the gorges", das sich auf die Antwort gebenden Tiere bezieht.

Die v. 1362—1363 heißen in

BC One after one, did mutter a response
In (*W* Of) savage and in (*W* of) sorrowful complaint

W [1364—1365] 1366:

BC [... Then, at once,
He fell back, and rolled crushing from the height,]
Hid by the dark-orbed pines.
(*W* Into the dusk of pines.)

W 1424 *CW* The power to die disproves the right to grieve.
B And power to die disproveth right to grieve.

Die Verbesserung ist offensichtlich. Zunächst ist der matte Versbeginn, der nur eine gezwungene Gedankenverbindung mit dem vorausgehenden Vers zustande bringt, durch Weglassung des "And" verbessert. Die Hinzufügung des Artikels zu beiden Substantiven in der Neufassung dürfte wohl vorzuziehen sein, wenn auch ursprünglich vielleicht durch die Artikel lediglich ein sentenzenhafter Charakter der Ausdrucksweise beabsichtigt war. Durch den Einschub des Artikels war es zudem möglich "disproveth" (mit Vollmessung) durch "disproves" zu ersetzen.

W 1425 *B* Go to! ye call this ruin ....
CW Go to! ye call this ruin? ...

(Ähnliche Interpunktionsvarianten vergl. v. 450, 1132, 1133, 2225.)

W 1438 *BC* The branches very bare. — Beseech you, give
W The branches bare. Beseech you, spirits, give

Die Weglassung von "very" in der Erstfassung, die wir bereits einigemale bei der Besprechung von "The Seraphim" konstatieren konnten, ist sehr interessant und soll an dieser Stelle ihre Erörterung finden. Pöling (Diss., pag. 59) macht darauf aufmerksam, daß "The Atlas" und "Quarterly Review" vom Jahre 1840 schon die öftere Verwendung des nichtssagenden "very" heftig getadelt hatten. In einem Schreiben an Hengist Horne (LH II, 123), in welchem unsere Dichterin auch die Behauptung ihrer Kritiker, sie sei eine Nachahmerin Tennyson's, als jeder Begründung entbehrend zurückweist, wehrt sie sich energisch gegen den Vorwurf dieser Zeitschrift ("The Quarterly Review") mit dem Bemerken, daß sie nicht mehr "verys" verwende als andere Schriftsteller auch. Trotzdem war ihr dieser Angriff, wie unsere Stelle hier, und noch häufiger z. B. die Vergleichung der vier Druckstufen von "The Romaunt of the Page" (Vergl. Pöling, Diss. pag. 57—65) zeigen, ein deutlicher Wink weitere nichtssagende, als Füllwörter dienende "verys" auszuschalten; denn daß E. B. B. nicht selten mit genanntem Worte Mißbrauch trieb, läßt sich nicht in Abrede stellen.

In den Versen 1447—1448:

BC ... Increase and multiply,
Ye and your generations, in all plagues,

ändert *W* nur "and" zu "in".

Statt der ungelenken Fassung:

BC She shall show you to the skies, —

in *W* 1485, die zudem noch die kakophonische Häufung der drei Sibilanten "sh" aufweist, zeigt sich eine erhebliche Verbesserung in:

W Shall expose you to the skies, —

Vergl. dazu *W* 1136, wo es sich um die Unterdrückung der drei Zischlaute "s" handelte.

Für *BC* words in *W* 1504:
Lo! ye utter words in vain!

verwendet *W* die prägnante Wendung threats.

W 1513 *W* We confront them from (*BC* with) no height.
W 1514 *B* We stooped down to their level
ersetzt durch *CW* We have stooped down to their level
W 1515 *BC* In working them that evil;

Die sprachliche und rhythmische Verbesserung von

W By infecting them with evil,

ist offensichtlich.

W 1521 *CW* There, our (*B* my) lily shall grow stately

(Vergl. "We shall triumph ...")

W 1528 *W* By (*BC* With) the thoughts that throbbed within you, ...
W 1538 *W* And strike (*BC* pour) downward in articulate clear singing.
W 1557 *BC* hath *W* has
W 1620 *W* Is a great thing and a grave
für *BC* Is a strong thing and a grave,

die Zusammenstellung "great"-"grave" dürfte aus phonetischen Gründen beabsichtigt sein.

W 1660 *W* And this life that we conceive (*BC* believe)
W 1664 und 1666: Till, recoiling where the shade is,
. . . . . .
And descend the gloomy Hades

Vergleiche genau dieselben Reime "shade is" — "Hades" in "Prometheus Bound", v. 172—173 (*W*, pag. 558).

W 1667 *B* To taste man's mortal pain.

wurde geändert zu dem rhythmisch glücklicheren

CW To resume man's mortal pain.

W 1685 lautete in den zwei ersten Versionen:

BC And this life that we receive,

Das Verbum "receive" wurde schon einmal an besser passender Stelle — bei den "Infant Voices" — verwendet.

So steht in *W*: And this life we would survive,
das auch nicht als besonders gelungen bezeichnet werden darf, da "life" mit "survive" einen Binnenreim ergibt.

W 1702 *B* Fulfil your natures! Do not any more
Taunt us or mock us — let us die alone.

CW weisen nur die Worte auf:

Fulfil your natures now! ...

CW vermeidet eine dritte überflüssige Wiederholung desselben Gedankens. — Vergl. das zweimalige "so let us [me] die" in v. 1694. Zudem schließt es besser an die folgende Responsion an: die rasche Folge von "Agreed, Allowed!" auf die Worte "Fulfil your natures now!" ist psychologisch sehr fein empfunden.

W 1706—1708: *BC* As the east wind (*W* storm-wind) blows bleakly
in (*W* from) the norland, —
As the snow-wind beats blindly from (*W* on) the
moorland, —
As the simoon drives wild (*W* hot) across the
desert, —

Die Fassung *W*, welche statt des allgemeinen Begriffs "wild", der für jeden daherbrausenden Sturmwind gebraucht werden kann, die charakteristische Eigenschaft des glühendheißen, alles ausdorrenden Wüstenwindes betont, ist sicherlich vorzuziehen.

W 1711 *W* As the whirlpool grinds it (*BC* grinds) fathoms
below fathoms,

W 1720 Die Stelle *BC*:

Eve. Adam! God!
Adam. Ye cruel, cruel, unrelenting Spirits!

zeigt in *W* die etwas abgekürzte Fassung:

Eve. Adam! God!
Adam. Cruel, unrelenting Spirits!

W 1728—31: Die vier Verse der beiden ersten Stufen:

Thou, who antagonised,
Tortured and agonised,
Art held in the ring
Of the zodiac!

änderte E. B. B. in *W* zu der klareren und fließenderen Variante um:

W Thou, the antagonized,
Tortured and agonized,
Held in the ring
Of the zodiac!

W 1749—1752 *B* [... — leave us not
In agony beyond what we can bear,]
And in debasement below thunder-mark
For thine arch-image, — ...
C [... — leave us not
In agony beyond what we can bear,]
And in debasement below thunder-mark;
A mark for scorning — ...
W [... — leave us not
In agony beyond what we can bear,]
Fallen in debasement below thunder-mark,
A mark for scorning — ...

W 1758: *BC* Before the serpent's head.
Christ. LO, I AM HERE!
W Before the serpent's head is.
Christ. I AM HERE!

W 1786—1787 *BC* ... Nay, without this rule
Of mandom, ye would perish, — ...
W ... Nay, without this law
Of mandom, ye would perish, — ...

W 1798 *BC* Accept this sceptre; ...

änderte die Dichterin um zum deutlicheren und bestimmteren:

W Receive man's sceptre! — ...

welches nach Christi ausdrücklichem Gebot den Erdgeistern keinen Zweifel mehr läßt, daß sie hinfort dem Menschen zu gehorchen haben.

W 1801 *W* And function (*BC* service) in you, to the human
(*BC* this sceptred) hand!

W 1802 hieß ursprünglich in *BC*:

Be ye to man as angels be to God,

In *W* ist das archaische "be" zu "are" geändert.

W 1825: *B* Behold! my voice,
CW Lo, my voice,

Die unmittelbar folgenden Verse der Urfassung (v. 1817—23):

Which, naming erst the creatures, did express, —
God breathing through my breath, — the attributes
And instincts of each creature in its name;
Floats to the same afflatus, — floats and heaves
Like a water-weed that opens to a wave, —
A full-leaved prophecy affecting thee,
Out fairly and wide. ...

wechselten im Übergang von *B* zu *CW* ihren Platz; in der Urfassung standen sie nach v. B 1816:

And all the dark o' the world. Behold! my voice,

In *CW* stehen sie dagegen nach den Worten Adams:

... Mother of the world,
Take heart before this Presence! Lo, my voice,

W 1832—33: *W* ... Henceforward, arise (*BC* rise), aspire
To all the calms (*BC* Unto the calms) and magnanimities,

W 1842 endigt mit:

... Rise, woman, rise (wie in *C*)
To thy peculiar and best altitudes

In der Urfassung stand für die erstere Verszeile:

... Henceforward, woman, rise.

W 1871—72: *B* An old man ...
dafür *CW* A sick man ...

Es lautet die *W*-Fassung:

A poor man served by thee shall make thee rich;
A sick man helped by thee shall make thee strong;

"sick" steht für "old" im zweiten Vers um den Gegensatz zu strong am Schluß derselben Zeile besser hervortreten zu lassen. — Vergl im vorhergehenden v. 1871 die Gegenüberstellung von "poor" und "rich".

W 1921 *BC* Broadly above (*W* over) our heads.
W 1946 *BC* Of that reiterant, solemn sound of — GOD!
W Of that reiterated sound of — GOD!
W 1948 *W* Wide on (*BC* High on) celestial altitudes of song

Den v. 1951—1952 der Variantenstufe *W*:

[... shutting the last notes]
In silver wings. Howbeit in the noon of time
Eternity shall wax as dumb as Death,

stehen in *BC* drei Verszeilen gegenüber, da die beiden letzten Verse der zweiten Version in der Endfassung zu einem einzigen Verse (*W* 1952) zusammengezogen wurden; dieser verbesserten Neufassung entsprach die Urfassung *BC*:

[... shutting the last notes]
Hushed up in silver wings! I' the noon of time,
Nathless, that mystic-lipped Eternity
Shall wax as silent-dumb as Death himself,

W 1959 *BC* Then, in the noon of time, shall one from Heaven,
W In the set noon of time shall one from Heaven,

W 1968—69 Die Fortsetzung von Christi Weissagung zeigt in der *W*-Stufe:

... Then, at last,
I, wrapping round me your humanity,

Das oben (v. 1959) ausgelassene "Then" an passenderer Stelle für *BC* "For ... ".

W 1974 *BC* I will confront your sins: and since your (*W* those) sins

"Those" steht um die Wiederholung des im gleichen Verse schon einmal gesetzten "your sins" zu umgehen.

In *W* 1988 *W* Your grave (*BC* graves) shall be as smooth as Eden's sward,

Der Singular steht (wie schon in zwei ähnlichen Fällen im vorausgehenden Text) wohl aus euphonischen Gründen, wegen des unmittelbar darauf folgenden "shall": dadurch wurde auch die Abänderung von *BC* them zu *W* it in v. 1990 bedingt.

W 2023 heißt in der Endstufe:

W With our gum trees and our balm trees,

Der Wortlaut der beiden ersten Druckstufen zeigt die Zusammenstellung:

BC With our marjoram and balm trees;

W 2043 Der harmonische Fluß der Fassung *CW*:

Thyme and rosemary and basil,

Verglichen mit dem holperigen

B The thyme and the sweet basil —

ist erstere Variante eine ganz entschiedene verstechnische Verbesserung der mittleren Druckstufe.

In *W* 2044 handelt es sich wiederum, wie schon mehrmals, um die auffallende Einsetzung anderer Baumnamen in späterer Druckstufe:

W And the yew-tree (*BC* cypress) shall grow overhead to keep all safe and cool.

W [2069] 2070: *B* [Ye shall hear our mystic wings] Rustle with our loving!

dafür lesen wir in *CW*:

[Ye shall hear our mystic wings] Murmurous with loving.

W 2075 Lie in grave or gaol,

in *BC* änderte E. B. B. in *W* um zu:

Reach the grave their gaol,

W 2083

Der v. 2052 der *C*-Version: "We will draw you soothly" findet sich nicht in *W* — wohl um eine Wiederholung des fast gleichlautenden späteren Verses *C* 2056 zu umgehen. Dagegen ist eben dieser Vers (*C* 2056) mit dem Wortlaut: "We will draw you smoothly", — als v. 2083 in der Endfassung *W* erhalten.

Der Anfang der folgenden, vom zweiten Halbchor vorgetragenen Stelle hat eine ziemlich starke Umarbeitung erfahren:

W 2087: *W* There, a sough of glory für
C What a sough of glory
B Then a sough of glory

W 2088 hatte in *BC* den völlig einwandfreien Text:
Shall your entrance greet;

dafür präsentiert sich die Neufassung *W* als:

Shall breathe on you as you come,

welche trotz der wortreicheren, gewählteren Ausdrucksvariante keinen neuen Gedanken anführt und schwerlich einen wesentlichen Fortschritt gegenüber *BC* darstellt.

W 2090 Die Dichterin wählte für den wenig glücklichen Ausdruck in *B*: "The smooth radiance it shall meet", in welchem besonders die Worte "smooth" und "it" störend wirken, in *W* (im Anschluß an den Reim von v. 2088) die Version:

All the light of angeldom.

Entsprechend dem Charakter dieser stark überarbeiteten Stelle, hatte schon die zweite Fassung dieses Verses einen Ansatz zu einer Umänderung gezeigt; es hieß *C*:

All the radiance it shall meet!

das wenigstens zunächst das nichtssagende "smooth" entfernte.

Nach dieser detaillierten Besprechung der Einzeländerungen dürfte es sich empfehlen nochmals den Wortlaut sämtlicher drei Fassungen der Verse 2087—2090 anzuführen um die Bedeutung der schrittweisen Änderungen im Zusammenhange klar zu machen:

B Then a sough of glory
Shall your entrance greet;
Ruffling, round the doorway,
The smooth radiance it shall meet.
C What a sough of glory
Shall your entrance greet,
Ruffling, round the doorway,
All the radiance it shall meet!
W There, a sough of glory
Shall breathe on you as you come,
Ruffling round the doorway
All the light of angeldom.

W 2091 *W* From the empyrean centre
BC From the Heavenly throned centre

Durch die Änderung zu "empyrean" wird zugleich mit dem Ausdruck "Heavenly throned" auch die Vollmessung des Partizipiums "throned" vermieden. Außerdem fällt die störende Wiederholung von "Heavenly" im nächsten Verse (2092) weg.

W 2099 *B* He thinks he sees his Master's wounds:
CW He images his Master's wounds.

Das poetisch-plastische "images" ist ein glücklicher Ersatz für die hier im Verszusammenhange hart klingende, alltägliche Wendung der Urfassung.

W 2103 *W* Our seraphs (*BC* angels) of white mercies

Die Änderung in *W* 2119:

BC Shall split the charnel earth
zu *W* Shall split and shatter the earth

zeigt die wirkungsvolle Verwendung der beiden plastischen Verben und unterdrückt die Worte "charnel earth"; auch eine Wiederholung des fast gleichlautenden "charnel birth" am Ende von Vers 2122:

"And quicken the charnel birth"

wird so umgangen.

Die Verse *W* 2124—2126 erfuhren eine zweimalige Revision:

B Till the Dead all stand erect, —
And every face of the burial-place
Shall the awful, single look, reflect,
C Till the Dead shall start and stand erect,
And every face of the burial-place,
The awful, single look, reflect,

In der Fassung letzter Hand ist "Shall" am Anfang des dritten Verses restituiert:

W That the Dead shall start and stand erect,
And every face of the burial-place
Shall the awful, single look reflect

W 2135 *B* To the trumpet's evangel (*CW* blare),

W 2139 Die mittlere Druckstufe des Verses:

And ghastily champeth (*B* champeth athwart) the
last moon-ray, —

ist in die *W*-Stufe übernommen worden; nur ist das seltene Adverbium *C* ghastily abgeändert zu *W* ghastlily.

W 2140—2141 *B* Oh, where is the angel
Can lead him away,
CW What angel there
Can lead him away,

Die Fassung *CW* vermeidet den unvorbereiteten Übergang zum Relativsatz.

W 2144 *B* One more bright than seraphs (*CW* seraph) crowned, — Vergl. die Singulare "cherub" in *W* 2145 und "angel" in *W* 2146.

W 2153 Vers 2137 der Urversion:

Which it alone can hear —

der einen leicht entbehrlichen Zusatz enthält und nach v. *W* 2153:

With a whisper in the ear,

hätte stehen müssen, fällt in der Endstufe weg.

W 2167 *CW* All the way the Death-steed with tolling (*B* muffled) hoofs shall travel,

In *W* 2174 ersetzte E. B. B. den Wortlaut von *BC*:

Shall the horse's nostrils steam the blurting breath;

durch die Variante:

W From the horse's nostrils shall stream the blurting breath:

— ohne Frage eine Besserung.

W 2182 Die wohl etwas allzu realistisch gehaltene Vorstellung der *B*-Fassung: On the horse-eyes feeding, shall burn out their fire: ist beseitigt durch die Stelle:

On the mystic courser shall look out in fire:

W 2187—2191 Nach v. 2160 der *C*-Fassung (entsprechend dem Vers *W* 2186): And, by Life essential, the phantasm Death expire. sind in der letzten Druckstufe fünf neue Zeilen eingeschoben:

W *Chorus.* Listen, man, through life and death,
Through the dust and through the breath,
(v. 2189) Listen down the heart of things!
Ye shall hear our mystic wings
(v. 2191) Murmurous with loving.

Wie aus einer Vergleichung leicht zu ersehen ist, entsprechen die v. *W* 2189—2191 genau den v. *W* 2068—2070.

W 2196—2197 ist zusammengezogen aus den ursprünglichen vier Verszeilen:

... All the stars are out,
And round the earth, upon their silver lives,
Wheel out the music of the inner life,
And answer in their places. ...

E. B. B. empfand wohl den Inhalt der beiden mittleren Zeilen als nebensächlich und entbehrlich; darum weist die *W*-Fassung nur die Worte auf:

... All the stars are out,
And answer in their places. ...

Das Reimpaar "lives" — "life" hat unzweifelhaft viel dazu beigetragen, daß diese beiden Verse völlig ausgemerzt wurden.

W 2250: *BC* [What their rays have measured,]
Let your hearts fulfil!

Dafür setzte die Letztfassung anschaulicher, inbezug auf die Wanderung, die Adam und Eva bevorsteht:

W [What their rays have measured]
Let your feet fulfil!

Lebenslauf.

Geboren wurde ich, Anton Paul Georg Weingärtner, katholischer Konfession, am 22. März 1889 zu Wegscheid bei Passau, Regierungsbezirk Niederbayern, als Sohn des kgl. Grenzoberkontrolleurs Paul Weingärtner und dessen Ehefrau Elise Weingärtner, geb. Geyer. Nachdem ich die Elementarschule in Wegscheid und Würzburg besucht hatte, trat ich im September 1899 an das humanistische Neue Gymnasium Würzburg über und bestand am Alten Gymnasium Würzburg im Juli 1908 die Absolutorialprüfung. Vom Wintersemester 1908 bis Schluß des Sommersemesters 1913 war ich an der kgl. bayer. Julius-Maximilians-Universität Würzburg immatrikuliert und widmete mich dem Studium der neueren Philologie. Nach einem längeren Studienaufenthalt in Südfrankreich und Italien (Sommer und Herbst 1910) unterzog ich mich im Jahre 1911 dem romanischen Teile der ersten Lehramtsprüfung aus den neueren Sprachen. 1912 weilte ich ein halbes Jahr in England und machte Oktober desselben Jahres das Examen aus der englischen Philologie. Ende Oktober 1913 bestand ich den zweiten Prüfungsabschnitt (Staatskonkurs) für das höhere Lehramt. Im Schuljahre 1913/14 gehörte ich zwecks Ableistung des praktischen Jahres dem am kgl. Realgymnasium Würzburg eingerichteten pädagogisch-didaktischen Seminarkurse für bayer. Lehramtskandidaten der modernen Sprachen an. Nach Absolvierung des praktischen Jahres trat ich in Privatstellung und bin zur Zeit als akademischer Lehrer an der Töchterschule Münnerstadt (Unterfranken) beschäftigt.

Während meiner akademischen Studienzeit hörte ich die Vorlesungen der Herren Professoren Förster, Heisenberg, Jiriczek, Jolly, Küchler, Marbe, Schneegans, Stählin, Voßler und der Lektoren Classen, Olivieri, Vernay, Wright.

Die mündliche Doktorprüfung fand am 21. Juli 1915 statt.

Allen meinen hochverehrten Lehrern fühle ich mich zu großem Danke verpflichtet, besonders Herrn Professor Dr. Jiriczek, der mir die Anregung zu vorliegender Arbeit gab und mich bei ihrer Ausführung jederzeit durch Rat und Tat in freundlichster Weise unterstützte.